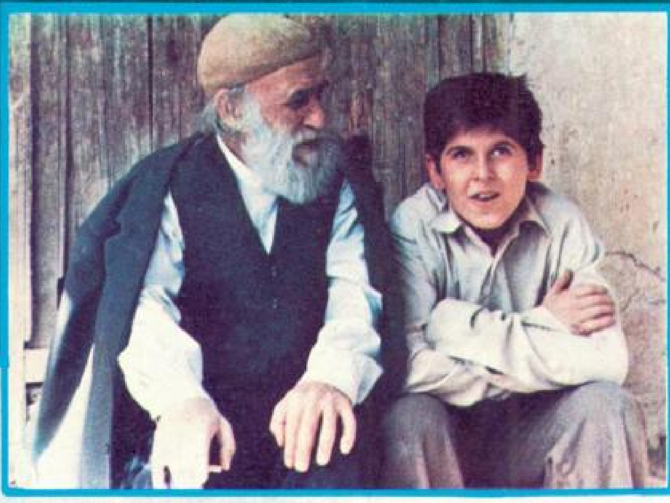
ماهنامه سینمایی

فیلم

- یک فهرست تاریخی!
شبیه‌سازی در سینمای ایران

سال دوم ـ شماره پانزدهم ـ امرداد ۶۳ ـ ۷۲ صفحه پانزده تومان

- سر صحنهٔ «تنورهٔ دیو»
- گفتگو با فؤاد بدیع و سوسن تسلیمی
- اقتصاد سیاسی تلویزیون
- کوستا گاوراس و مسئلهٔ فلسطین
- زندگی پیامبران در سینما





نمایش «آن سفر کرده»



نقطه ضعف
براساس داستانی از آنتونیس ساماراکیس
نویسنده فیلمنامه و کارگردان:
محمدرضا اعلامی
مدیر فیلمبرداری:
علیرضا زرین دست
تهیه کننده:
جواد گلپایگانی
محصول کارگاه فیلم پویا
بازیگران:
جواد گلپایگانی
جمشید آریا
محمد ابهری
منوچهر افسری. عباس قاجار
امیرخسرو صادقی. محمود پیراسته. آنیک...
و حسین پرورش
(برنده جایزه بهترین بازیگر نقش اول، دومین جشنواره فیلم فجر)
آتلیه ماهنامه فیلم

در این شماره

گزارشها و خبرهای داخلی

گفتگو

تلویزیون

مطالب خارجی

نقد فیلم

کتاب

و ...

فیلم

شمارهٔ پانزدهم — مردادماه ۶۳
صندوق پستی ۵۸۷۵ — ۱۱۳۶۵
تلفن ۶۷۹۳۷۴

لیتوگرافی : تهران‌لیتو — تلفن ۸۴۹۴۸۵
حروفچینی : کامپوزر — تلفن ۸۲۹۱۱۹
سیمرغ — تلفن ۶۴۲۳۴۳
چاپ : کتیبه — تلفن ۷۵۰۶۳۷
صحافی : ایران‌مصور — تلفن ۷۶۸۰۵۸

روی جلد :
نمایی از فیلم "آن سفر کرده"

ظرفیت انتقادپذیری

همراه با آگاهی بر ابزار بیان هنری، و درک شرایط و معیارها، ظرفیت پذیرش نقد هم باید یکی از ویژگیهای هنرمند باشد. بدون عامل اول، حتی اگر حرف دارای پختگی و ارزش لازم باشد، اثر هنری از نظر بیان به موفقیتی دست نمی‌یابد. بی‌اعتنایی به عامل دوم، باعث می‌شود که آن اثر بی‌بازتاب بماند، و عامل سوم می‌تواند موجبی برای ارتقاء کیفی کار هنرمند باشد. حرف ما، دربارهٔ همین نکتهٔ اخیر است.

این‌که ویژگیهای نقد درست هنری چیست، بحثی طولانی است که سالها سابقه دارد و می‌تواند سالها نیز ادامه یابد. اما اگر در پایین‌ترین سطح ممکن، نقد فیلم را در حد نظر یک تماشاگر علاقمند و پیگیر سینما هم تلقی کنیم، فیلمساز حتی اگر آن را در ادامهٔ کارش به کار نمی‌بندد، دست‌کم به عنوان جنبه‌ای از آرایی که پیرامون فیلمش وجود دارد، باید به آن توجه کند. سپس در کاوشی که خود به عمل می‌آورد، می‌تواند به تمامی و یا بخشی از آن را مردود بداند. در هر دو حال، چنانچه فیلمساز، طاقت و ظرفیت پذیرش نقد را داشته باشد و از همان آغاز در برابر نقد دیوار دفاعی نساخته باشد، این نظرها بی‌تردید بر کار او تاثیر خواهد گذاشت.

توجه به آراء و نظرها، در میان بسیاری از فیلمسازان ایران به خوبی مشاهده می‌شود. دیده‌ایم و شنیده‌ایم که آنها، بارها و در سینماهای مختلف، فیلم را همراه با تماشاگران می‌بینند و واکنش‌های آنان را ارزیابی می‌کنند. و یا در مقابل خروجی سینماها می‌ایستند و خیلی‌ساده، انگار که می‌خواهند به منظور خرید بلیت برای تماشای فیلم از کسانی که آن را دیده‌اند نظرخواهی کنند، به پرس‌وجو می‌پردازند. اما کسانی هم هستند که نظر ابرازشده دربارهٔ فیلمشان را — اگر از سر انتقاد و نفی باشد — گونه‌ای دشمنی می‌پندارند و گاه چنان متوهم می‌شوند که گمان می‌کنند توطئه علیه آنها شده است.

درمورد فیلمساز، به دلیل تعلق عاطفی که در اغلب موارد نسبت به اثرش دارد، مقداری آزردگی از انتقادی که نسبت به محصول ماهها و شاید سالها کارش شده است، شاید تا حدودی طبیعی برسد، اما درمورد صاحب یک فیلم خارجی، پذیرفتنی نیست.

در هر دو مورد، غالبا نگرانی فیلمساز و فیلمدار از این است که نقد منفی ممکن است بر فروش فیلمشان تاثیر بگذارد. متاسفانه یا خوشبختانه (هرکدام از یک دیدگاه) نقد فیلم هیچگاه در ایران چنین تاثیری را نداشته و هیچ منتقدی تاکنون به چنان درجه‌ای از اعتبار نرسیده است که بتواند سرنوشت تجارتی فیلمی را تعیین کند. زیرا عامهٔ تماشاگر سینما، اهل مطالعه نیست و حتی از میان خوانندگان یک مجلهٔ سینمایی، نقد فیلم، کمترین تعداد آنها را جلب می‌کند — که این موضوع، البته به فرهنگ جامعه ارتباط پیدا می‌کند. امیدواریم روزی برسد که نقد درست، چنین تاثیری داشته باشد و خواننده نیز، با آگاهی خود، سره را از ناسره تشخیص دهد.

کوتاه این‌که: فیلمی می‌سازید که حدود پانصد هزار نفر آن را می‌بینند. تاب بیاورید نظری را که شاید حدود پنج هزار نفر آن را می‌خوانند!

شبیه‌سازی در سینمای ایران

موارد کپیه برداری سینمای ایران از فیلمهای خارجی، بسیار بیش از این فهرست است!

سینمای ایران، با کپیه‌برداری و شبیه‌سازی متولد شد: فیلم "آبی و رابی" (اوانس اوهانیان — ۱۳۰۸) نخستین فیلم بلند داستانی سینمای ایران، کپیه‌ای بود از کمدی‌های مشهور آن زمان، "پات و پاتاشون"، محصول دانمارک.

پس از ۹ فیلمی که در فاصلهٔ سالهای ۱۶ — ۱۳۰۸ ساخته شد، و بعد از حدود ۱۱ سال سکوت، در سال ۱۳۲۶ با کوشش دکتر اسماعیل کوشان، سینمای حرفه‌ای در ایران پا گرفت. کوشان به رغم نقش و اهمیتی که در آن نخستین سالهای فیلمسازی از نظر فنی درسینمای ایران داشت، اما از حیث فرهنگی، سینمایی را در ایران بنیان گذاشت که دیدیم تا به کجا رسید. بعدها، هنگامی‌که‌از دکتر کوشان به عنوان "پدر سینمای ایران" نام برده می‌شد، گاهی به طنز نیز گفته می‌شد که "ای کاش سینمای ایران یتیم می‌بود"!

البته نمی‌توان و نباید گناه تمامی کج‌رویهای فرهنگی سینمای ایران را متوجه بنیان‌گذارش دانست، زیرا معیارهای فرهنگی حاکم بر جامعه و سیاستهای فرهنگی نظام حاکم در مرتبهٔ اول اهمیت قرار دارد و فرهنگ جامعه را شکل می‌دهد، اما به هر حال، نقش آغازگران، انکارناشدنی است. پای کسانی به سینمای ایران باز شد که در اصطلاح عامیانه، سینما را با "ص" می‌نوشتند. به آن، همچون تجارت می‌نگریستند و درچنان فضایی، هر کوشش درست و هر صدای راستینی بدون بازتاب می‌ماند.

بیشتر آنهایی که در سالهای بعد میدان‌دار سینمای ایران شدند، از آنجا که دانش و آگاهی لازم را نداشتند، و با توجه به فضای فرهنگی موجود و پسند تماشاگران نیازی به کسب آن نمی‌دیدند، کارشان فقط تولید (به معنای مکانیکی) آن بود. از آنجا که مرحلهٔ نخست تولید فیلم، نوشتن طرح داستان و سپس فیلمنامه است، بیشتر فیلمسازان در همین نخستین مرحله با مشکل مواجه می‌شدند زیرا اگر این مشکل حل می‌شد، مصور کردن داستان، حتی با ابتدایی‌ترین شیوه، اهمیتی نداشت.

بیشتر فیلمسازان و فیلمنامه‌نویسان، به جهت آن‌که فاقد ذهنیتی خلاق و پویا بودند، نخستین چاره‌ای که برای حل این مشکل یافتند، کپیه‌برداری بود. طبیعتا آنها اکثرا با مطالعه بیگانه بودند که برای یافتن طرح قصه و نوشتن فیلمنامه، به کتاب روی آورند. به علاوه، توانایی پرورش یک خط اصلی را که از میان کتابی یافته باشند، نداشتند. به همین دلیل، به دنبال لقمهٔ آماده‌تری می‌گشتند، و چه لقمه‌ای آماده‌تر از فیلمهای خارجی؟

بیشترین منبع اغلب فیلمسازان و فیلمنامه‌نویسان ایرانی، سینمای هند بود، و پس از آن، سینمای ترکیه و آمریکا. نکتهٔ قابل توجه، این است که خود فیلمسازان هندی و ترک، بیشتر آثارشان را بر اساس فیلمهای موفق آمریکا و اروپا می‌سازند، و حتی گاهی نام اصلی را بر روی فیلمهایشان می‌گذارند. گفتنی است که در بمبئی — یکی از شهرهای مهم سینمایی هند — ساختمانی وجود دارد که مرکز تجمع دفاتر بسیاری از بازرگانان است. در این ساختمان پرجمعیت که به Subject Building (ساختمان سوژه) معروف شده‌است، فیلمسازان سوژهٔ فیلمهایی را که خود اصلا ندیده‌اند، برای کپیه‌برداری پیدا می‌کنند. زیرا به دلیل اقتصادی، ورود فیلم خارجی به هند، بسیار محدود است و فیلمسازان زیادی هم موفق نمی‌شوند به خارج از کشور سفر کنند و در اروپا و آمریکا فیلم ببینند. اما بازرگانان که بیشتر بین خارج و داخل در رفت‌وآمد هستند، به عنوان کسب‌وکاری پررونق، فیلمهای موفق روز را در سفرهایشان می‌بینند، موضوعها را یادداشت می‌کنند و به فیلمسازان هندی می‌فروشند. این کار، چنان جدی و پررونق است که حتی پله‌ها و زیرپله‌های این ساختمان نیز سرقفلی دارد و کسانی با گذاشتن یک میز و صندلی، به کار فروختن سوژه مشغولند. بی‌دلیل نیست که در میان انبوه فیلمهای تولید هند، همزمان شاید چندین فیلم بر اساس یک موضوع ساخته شود و به نمایش درآید.

اما این‌که چرا تجارتی‌سازان ایرانی از همتاهای مقلد هندی خود تقلید می‌کردند، به این دلیل است که فیلمسازان تجارتی هند، در کپیه‌برداری فیلمهای غربی، از همتاهای ایرانی خود استادترند. به این معنی که بهتر می‌توانند از موضوع یک فیلم آمریکائی، فیلمی در حال و هوای پسند و فضای ذهنی تماشاگران خود، به شکلی مبتذل بسازند و به اصطلاح، فیلم خارجی را در فضای سینمای هند، "آداپته" کنند. و چون بیشتر تجارتی‌سازهای ایرانی حتی این توانایی را نیز نداشتند، نگاه به دست هندیها می‌کردند. در مرتبهٔ بعد، سینمای ترکیه نیز که وضعیتی مشابه هندوستان — در مرتبه‌ای پایین‌تر — دارد، مورد استفاده تجارتی‌سازان ایران قرار می‌گرفت. برخی نیز زحمت بیشتری بخود می‌دادند و فیلمهای غربی را آداپته می‌کردند!

نکته‌های جالب و شنیدنی پیرامون کپیه‌برداری، در سینمای ایران فراوان است. از آن جمله که برخی از تهیه‌کنندگان "بزرگ" آن زمان، گاه و بیگاه سفری به خارج از کشور (به ویژه هند و ترکیه) می‌کردند و با تعدادی فیلم، بازمی‌گشتند. بیشتر این فیلمها، هرگز به نمایش عمومی درنمی‌آمد، بلکه برای فیلمسازانی که اغلب برای آنها کار می‌کردند، در سالن خصوصی نمایش داده می‌شد تا بر اساس آنها، فیلم بسازند. فقط برخی از فیلمهای اصل، پس از نمایش نسخهٔ ایرانی آنها در سینماها به نمایش درمی‌آمد. غالبا حافظهٔ اکثریت تماشاگران، نسخه‌های اصل فیلمهای ایرانی را از یاد می‌برد، مگر در مواردی که کپیه‌برداری، با وفاداری به جزئیات اصل، و یا به زمان نمایش فیلمها نزدیک بود. سالها قبل، یکی از مجله‌های سینمایی، کاریکاتوری از دو تهیه‌کنندهٔ معروف آن‌زمان را چاپ کرده بود، در حالیکه آنها از پله‌های هواپیما پیاده می‌شدند و زیر بغل‌هایشان، پر از فیلمهای هندی و ترکی بود. شرحی نیز در زیر کاریکاتور آمده بود، با این مضمون که آنها با یک بغل سوژه، از سفر خارج بازگشتند!

یکی از فیلمبرداران تعریف می‌کند که سالها پیش، همراه با یکی از فیلمنامه‌نویسان معروف، به دعوت یک تهیه‌کننده، به تماشای‌خصوصی یک فیلم هندی رفتند تا او، فیلمنامه‌ای بر اساس موضوع آن بنویسد. آن فیلمبردار ادامه می‌دهد که "پس از تماشای فیلم، قرارداد بین آن نویسنده و تهیه‌کننده امضاء شد. از آنجا که بیرون آمدیم، یکی دیگر از تهیه‌کنندگان ما را دید و به دفترش دعوت کرد و گفت که سوژه‌ای برای یک فیلم می‌خواهد. دیدم که آن فیلمنامه‌نویس، همان داستان را برای این تهیه‌کننده هم تعریف کرد و یک قرارداد هم با او بست. چندی بعد، برای فیلمبرداری فیلمی قرارداد بستم و به شهرستان رفتم. در حین کار، متوجه شدم داستان این فیلم نیز (که فیلمنامه‌اش را همان نویسنده نوشته بود) باز همان داستان است. یعنی سه فیلمنامه بر اساس یک موضوع کپیه‌شده!"

عده‌ای نیز بودند که فیلمنامه‌هایشان را فقط از یک فیلم کپیه نمی‌کردند، بلکه سکانسهای مورد علاقه‌شان را از فیلمهای مختلف یادداشت می‌کردند و بعد، از تلفیق آنها، فیلمنامه می‌نوشتند.

یک منبع دیگر "الهام‌بخش" فیلمسازان و فیلمنامه‌نویسان، فیلمهای قدیمی‌تر ایرانی بود که پس از چند سال، جزئیات و حتی کلیات داستان آنها از خاطر تماشاگران می‌رفت. چندتن از فیلمسازان، حتی داستان فیلمهای قدیمی‌تر خود را دوباره می‌ساختند. رضا فاضلی، یکی از سازندگان فیلمهای فارسی، یک‌بار گفته بود که از یک سوژه، ۱۲ فیلم ساخته است. وی البته این موضوع را به دلیل محدودیتهای سانسور عنوان کرد (روزنامهٔ رستاخیز — ۵۶/۳/۳۰).

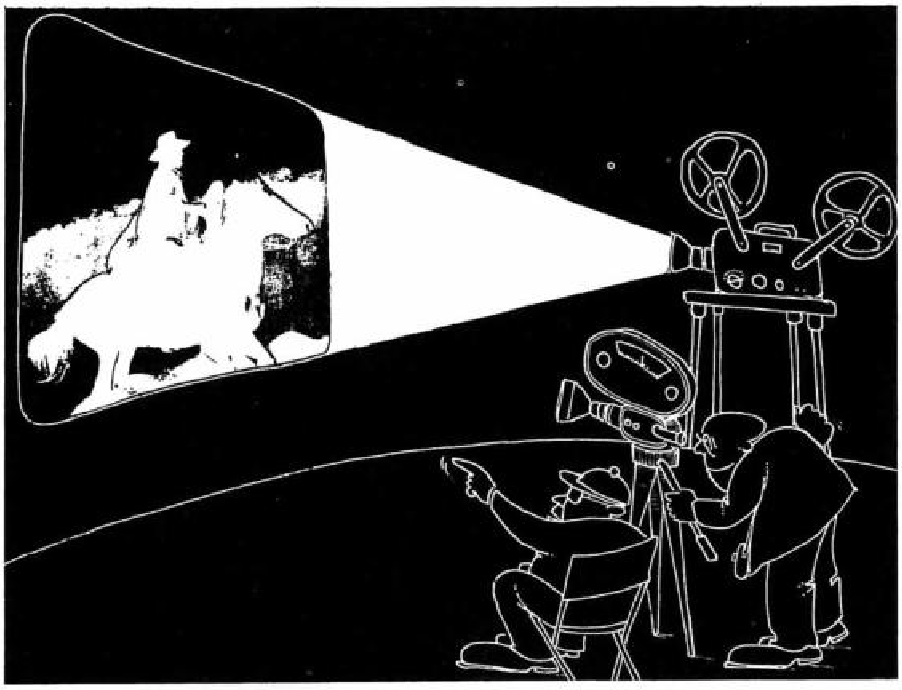
فهرستی که در این شماره از موارد کپیه‌برداری در سینمای ایران ارائه می‌کنیم، فهرست کاملی نیست. هرچند که این فهرست با تحقیق و پرس‌وجو از منابع مختلف فراهم آمده است، اما موارد به قدری

زیاد است که تحقیق در محدوده‌ای که ما انجام داده‌ایم، برای فراهم آوردن فهرست کامل، کافی نیست. از این رو، آن را ناتمام اعلام می‌کنیم و از خوانندگان عزیزی که حافظه و منابع در دسترس‌شان نامهای دیگری را بخاطر می‌آورد، خواهش می‌کنیم که ما را یاری کنند.

لازم به یادآوری است که از فیلمها، به ترتیب سال ساخته شدن آنها نام برده شده و از دو علامت اختصاری ف (فیلمنامه‌نویس) و ک (کارگردان) استفاده کرده‌ایم. همچنین از موارد کپیه‌برداری که یک فیلم با استفاده از قسمتهای پراکندهٔ فیلمهای مختلف ساخته شده، به دلیل دشواری کار، فعلا صرف‌نظر می‌کنیم. مگر این‌که منابع موثق‌تری پیدا کنیم.

نکتهٔ قابل اشارهٔ دیگر این است که برخی از فیلمهای خارجی که نسخهٔ اصل کپیه‌های ایرانی است، خود بر اساس آثار ادبی ساخته شده و ممکن است ادعا شود که فیلمنامهٔ ایرانی آنها نیز بر پایهٔ همان کتاب نوشته شده، اما از آنجا که برخی از این کتابها به زبان فارسی ترجمه نشده و بعید به نظر می‌رسد که نسخهٔ اصل آنها هم خوانده شده باشد، و از طرفی عموما در تیتراژ به منبع اقتباس اشاره نمی‌شده است، آنها را هم کپیه از فیلمهای خارجی به شمار می‌آوریم. برخی از این کپیه‌برداریها، نعل به نعل و با برداشت جزئیات است، و برخی دیگر، خط اصلی را از فیلم خارجی گرفته‌اند و جزئیات را تغییر داده‌اند.

و نکتهٔ آخر: برای پرهیز از یورش احتمالی توضیحات بعدی از سوی کسانی که نامشان در این لیست آمده است، در همین‌جا اعلام می‌کنیم که: احتمالا، ممکن است برخی از این موارد تشابه از نوع "شباهتهای ناگزیر هنری" باشد و آنها، روحشان از این موضوع خبر ندارد!



۱۳۳۳ — "دسیسه" (ک و ف: علی کسمایی) بر اساس فیلم ایرانی "شرمسار" (۱۳۲۹ — ک: اسماعیل کوشان) که فیلمنامهٔ آن را نیز، کسمایی خود نوشته بود.

۱۳۳۴ — "برای تو" (ک: جمشید شیبانی، ف: شیبانی و حسن شیروانی) بر اساس فیلم آمریکایی "مکانی در آفتاب"، ساختهٔ جورج استیونسن.

— "دزد بندر" (ک: احمد شیرازی، ف: امیر شروان) بر اساس یک فیلم خارجی به نام "کازبا".

۱۳۳۶ — "شب‌نشینی در جهنم" (ک: موشق سروری، ف: حسین مدنی) بر اساس فیلم ایتالیایی "توتو در جهنم".

۱۳۳۸ — "دست تقدیر" (ک و ف: گرجی عبادیا) براساس فیلم ایرانی "بی‌پناه" (۱۳۳۲ — ک: گرجی عبادیا، ف: علی کسمایی).

۱۳۴۰ — "بیوه‌های خندان" (ک و ف: نظام فاطمی) بر اساس فیلم فرانسوی "زنها طاقت ندارند".

— "فریاد نیمه‌شب" (ک و ف: ساموئل خاچیکیان) بر اساس فیلم آمریکایی "گیلدا". خاچیکیان، سالها پیش، این مسئله را رد کرده، و معتقد است که چنین شباهتی، به عمد نبوده است.

۱۳۴۱ — "گذشت" (ک: فرج‌الله نسیمیان، ف: ملکوتی) بر اساس فیلم هندی "اولاد".

— "دلهره" (ک و ف: ساموئل خاچیکیان) بر اساس فیلم فرانسوی "شیطان‌صفتان" ساختهٔ هانری ژرژ کلوزو. در این‌باره نیز، خاچیکیان در همان سالها توضیح داده است که "شیطان صفتان" را بعد از ساختن "دلهره" دیده و تنها تشابه دو فیلم، خط اصلی آنها (کوشش عده‌ای برای کشتن یک زن از طریق ایجاد دلهره) است.

— "خداداد" (ک و ف: امین امینی) بر اساس فیلم ایرانی "خورشید می‌درخشد (۱۳۳۵ — ک و ف: سردار ساگر).

— "اشک شوق" (ک و ف: احمد صفایی) بر اساس فیلم ایرانی "ولگرد" (۱۳۲۹ — ک و ف: مهدی رئیس‌فیروز).

۱۳۴۲ — "مسافری از بهشت" (ک و ف: نصرت‌الله وحدت) بر اساس فیلم ایتالیایی "چهار قدم در ابرها" ساختهٔ الساندرو بلازتی.

— "دختر ساری" (ک و ف: گرجی عبادیا) بر اساس فیلم ایرانی "دست تقدیر" (ک و ف: گرجی عبادیا)!

۱۳۴۳ — "مسیر رودخانه" (ک و ف: صابر رهبر) بر اساس فیلم آمریکایی "نشاندار" با شرکت آلن لد.

— "دهکدهٔ طلایی" (ک: اسماعیل‌پورسعید، ف: پورسعید و نظام فاطمی) بر اساس فیلم ایتالیایی "حکیم و دعانویس".

— "لذت گناه" (ک و ف: سیامک یاسمی) بر اساس فیلم آمریکایی "جانی بلیندا".

— "جاهلها و ژیگولها" (ک و ف: حسین مدنی) بر اساس فیلم آمریکایی "داستان وست ساید".

— "ترانه‌های روستایی" (ک: صابر رهبر، ف: عزیزالله بهادری) بر اساس فیلم آمریکایی "گناه سوزان اسلید".

— "وسوسه" (ک: ناصر رفعت، ف: رضا شمشادیان) براساس فیلم هندی "چوری چوری"، و در اصل، فیلم آمریکایی "در یک شب اتفاق افتاد"، ساختهٔ فرانک کاپرا.

— "جهنم زیر پای من" (ک و ف: رضا صفایی) بر اساس فیلم هندی "دو برادر".

۱۳۴۴ — "دنیای پول" (ک و ف: قدرت‌الله احسانی) بر اساس فیلمهای هندی "سنگام" و "آقای ۴۲۰".

— "مراد و لاله" (ک و ف: صابر رهبر) بر اساس فیلم هندی "واکسی". در تیتراژ فیلم، نام یک کتاب به عنوان منبع اقتباس ذکر شده است.

— "مزد خونین" (ک: ناصر رفعت، ف: رضا شمشادیان) بر اساس فیلم ایتالیایی "روکو و برادران" ساختهٔ لوکینو ویسکونتی.

۱۳۴۵ — "رانندگان جهنم" (ک و ف: رضا فاضلی) بر اساس فیلم آمریکایی "پیشتازان مرگ".

— "عصیان" (ک: ساموئل خاچیکیان، ف: امیر شروان) بر اساس فیلم آمریکایی "ساعات ناامیدی" ساختهٔ ویلیام وایلر. خاچیکیان توضیح داده است که پس از فیلمبرداری یک ساعت از فیلم و به هنگام مونتاژ متوجه این شباهت شده و به رغم تغییراتی که در فیلمنامه داد، نتوانست نزدیکی خط اصلی دو فیلم را از بین ببرد.

— "گدایان‌تهران" (ک: محمدعلی فردین، ف: حسن صیامی) بر اساس فیلم آمریکایی "معجزهٔ سیب" ساختهٔ فرانک کاپرا.

— "ولگرد قهرمان" (ک و ف: خسرو پرویزی) بر اساس فیلم فرانسوی "ملاقات در

ریو" با شرکت ژان پل بلموندو.

— "شوخی نکن دلخور میشم" (ک و ف: رضا صفایی) بر اساس فیلم آمریکایی "بعضی‌ها داغشو دوست دارند" ساخته‌ٔ بیلی وایلدر.

— "مرد نامرئی" (ک و ف: اسماعیل کوشان) بر اساس فیلم هندی "آقای ایکس".

— "مومیایی" (ک: حمید مجتهدی، ف: منوچهر مطیعی) بر اساس فیلم آمریکایی "مومیایی".

— "جهان‌پهلوان" (ک و ف: اسماعیل ریاحی) بر اساس فیلم ایرانی "گنج قارون" (۱۳۴۴ — ک و ف: سیامک یاسمی).

۱۳۴۶ — "سرنوشت" (ک: حمت آقانیکیان، ف: منوچهر کیمرام) بر اساس فیلم آمریکایی "اشکها و لبخندها" ساخته‌ٔ رابرت وایز.

— "هفت شهر عشق" (ک: حمید مجتهدی، ف: ابراهیم زمانی آشتیانی) بر اساس فیلم آمریکایی "بیا عشق بورزیم".

— "وسوسه شیطان" (ک: محمد زرین‌دست، ف: زرین‌دست، معینی، و کریم فکور) بر اساس فیلم "برادران کارامازوف".

— "فراری" (ک و ف: عباس کسایی) بر اساس سریال تلویزیونی "فراری".

— "روزهای تاریک یک مادر" (ک و ف: محمدعلی زرندی) بر اساس فیلم هندی "مادر سرگردان".

— "معجزه (ک و ف: میرصمدزاده) بر اساس فیلم ایرانی "بلبل مزرعه" (۱۳۳۶ — ک و ف: مجید محسنی).

— "نیم‌وجبی" (ک: نصرت‌الله وحدت، ف: منوچهر کیمرام) بر اساس فیلم آمریکایی "پسربچه" ساخته‌ٔ چارلی چاپلین.

— "چرخ و فلک" (ک: صابر رهبر، ف: ابراهیم زمانی آشتیانی) بر اساس فیلم هندی "آواره".

— "دالاهو" (ک: سیامک یاسمی، ف: ابراهیم زمانی آشتیانی) بر اساس فیلم آمریکایی "تارزان در نیویورک".

— "زنی بنام شراب" (ک و ف: امیر شروان) بر اساس فیلم آمریکایی "فدرا".

— "از جان گذشتگان" (ک و ف: ژوزف واعظیان) بر اساس فیلم آمریکایی "حرفه‌ایها" ساخته‌ٔ ریچارد بروکس.

— "شکوه جوانمردی" (ک و ف: اسماعیل ریاحی) بر اساس فیلم ایرانی "گنج قارون".

۱۳۴۷ — "سکه دورو" (ک و ف: خسرو پرویزی) بر اساس فیلم "اسکناس یک میلیون پوندی".

— "قوس و قزح" (ک و ف: اسماعیل پورسعید) براساس فیلم هندی "گلها و سنگها".

— "سنگ صبور" (ک و ف: عباس کسایی) بر اساس فیلم هندی "سوگند".

— "دزد سیاهپوش" (ک و ف: امیر شروان) بر اساس فیلم هندی "دو برادر".

— "گرداب گناه" (ک و ف: مهدی رئیس‌فیروز) بر اساس فیلم ایرانی "غفلت" (۱۳۳۲ — ک: اسماعیل کوشان، ف: علی کسمایی).

— "هفت دختر برای هفت پسر" (ک و ف: محمد متوسلانی) براساس فیلم آمریکایی "هفت عروس برای هفت برادر" ساخته‌ٔ استانلی دانن.

— "هنگامه" (ک: ساموئل خاچیکیان، ف: پرویز دوایی) براساس فیلم آمریکایی "سابرینا". خاچیکیان، در این‌باره نیز همان توضیح فیلم "عصیان" را داده است.

— "مرد حنجره‌طلایی" (ک و ف: مهدی میثاقیه) بر اساس فیلم ترکی "صفحه‌ٔ شکسته" با شرکت زکی مورن.

— "به امید دیدار" (ک: منوچهر صادقپور، ف: منوچهر کیمرام) بر اساس فیلم هندی "چراغ من روشنی‌بخش دیگریست".

— "سلطان قلبها" (ک و ف: محمدعلی فردین) بر اساس فیلم هندی "آشا".

— "فردای باشکوه" (ک: صمد صباحی، ف: صباحی و رضا شمشادیان) بر اساس فیلم ایرانی "گمگشته" (۱۳۳۲ — ک: صمد صباحی، ف: ولی‌الله خاکدان).

۱۳۴۸ — "جدایی" (ک: رضا صفایی، ف: حبیب‌الله کسمایی) بر اساس فیلم هندی "زندگی".

— "گربه را دم حجله می‌کشند" (ک و ف: داوود اسماعیلی) بر اساس فیلم ایتالیایی "رام کردن زن سرکش" ساخته‌ٔ فرانکو زفیره‌لی.

— "معجزه قلبها" (ک: خسرو پرویزی، ف: جمال امید) بر اساس فیلم هندی "عزب اوغلی". جمال امید توضیح داده که داستان فیلم را، کارگردان به او داده است.

— "روسپی" (ک و ف: عباس شباویز) بر اساس فیلم آمریکایی "ترکم مکن، دوستم بدار".

— "قصر زرین" (ک: محمدعلی فردین، ف: سعید مطلبی) صحنه به صحنه بر اساس فیلم هندی "جانور".

۱۳۴۹ — "مردی از جنوب‌شهر" (ک: صابر رهبر، ف: احمد نجیب‌زاده) بر اساس فیلم فرانسوی "کان کان" ساخته‌ٔ ژان رنوار.

— "آقای هالو" (ک: داریوش مهرجویی، ف: علی نصیریان) بر اساس خط اصلی فیلم ایرانی "هالو" (۱۳۳۸ — ک و ف: حسین امیرفضلی).

— "یاقوت سه‌چشم" (ک: آرامائیس آقامالیان، ف: پرویز نوری) صحنه به صحنه بر اساس فیلم هندی "جنجال یک عشق".

— "طلوع" (ک و ف: سلیمان و هراند میناسیان) بر اساس فیلم "اینترلود".

— "قسمت" (ک و ف: امیر شروان) بر اساس فیلم هندی "وقت".

— "پنجره" (ک و ف: جلال مقدم) بر اساس فیلم آمریکایی "مکانی در آفتاب".

— "جعفر و گلنار" (ک و ف: منوچهر قاسمی) بر اساس فیلم ایرانی "دختر لر" (۱۳۱۴ — ک و ف: عبدالحسین سپنتا).

۱۳۵۰ — "پل" (ک: خسرو پرویزی، ف: مسعود اسداللهی) بر اساس فیلم آمریکایی "فانی" ساخته‌ٔ جاشوا لوگان.

— "زندگی وارونه" (ک: نصرت‌الله وحدت، ف: رضا کریمی) بر اساس فیلم ایرانی "پیمان" (۱۳۳۹ — ک و ف: مهدی رئیس‌فیروز).

— "ملا ممد جان" (ک و ف: جمشید شیبانی) بر اساس فیلم هندی "گیت".

— "شکار انسان" (ک و ف: ناصر محمدی) براساس فیلم ایرانی "قیصر" (۱۳۴۸ — ک و ف: مسعود کیمیایی). در این فیلم، جای برادر و خواهر، با زن و شوهر عوض شده است. مردی انتقام تجاوز به همسرش را از سه متجاوز می‌گیرد.

— "میعادگاه خشم" (ک: سعید مطلبی، ف: مطلبی، سیروس الوند، بهزاد فراهانی) بر اساس فیلم آمریکایی "آخرین قطار گان‌هیل" ساخته‌ٔ جان استورجس.

— "رشید" (ک: پرویز نوری، ف: نوری و منوچهر جوانفر) بر اساس فیلم فرانسوی "بیگانگان".

— "برای که قلبها می‌تپد؟" (ک: ایرج قادری) صحنه به صحنه بر اساس فیلم هندی "سنگام".

— "آتشپاره‌ٔ شهر" (ک و ف: رضا صفایی) بر اساس فیلم هندی "سورج".

— "نوبر اصفهان" (ک: مهدی رئیس‌فیروز، ف: احمد نجیب‌زاده) بر اساس فیلم هندی "رام و شام".

— "دنیا مال منه" (ک و ف: خسرو پرویزی) بر اساس فیلم هندی "بهار جوانی".

۱۳۵۱ — "صبح روز چهارم" (ک و ف: کامران شیردل) براساس فیلم فرانسوی "از نفس افتاده" ساخته‌ٔ ژان لوک گودار. شیردل، چند بار توضیح داده است که صبح روز چهارم را به دلیل علاقه و احترامش به گودار، و به منظور تجلیل از او بر اساس "از نفس افتاده" ساخته است.

— "حکیم‌باشی" (ک: پرویز نوری، ف: نوری، منوچهر جوانفر، جمال امید) بر اساس فیلم ایتالیایی "حکیم و دعانویس". جمال امید، همان توضیح فیلم "معجزه قلبها" را داده است.

— "فتانه" (ک و ف: عباس دستمالچی) بر اساس فیلم آمریکایی "گراجوئت".

— "بابا نان داد" (ک: امان منطقی، ف: منطقی و محمود کوشان) بر اساس فیلم آمریکایی "پسر بچه" ساخته‌ٔ چارلی چاپلین.

۱۳۵۲ — "مکافات" (ک و ف: کامران قدکچیان) براساس فیلم کویتی "دریای بیرحم" ساخته‌ٔ خالد صدیق.

— "مروارید" (ک: اسماعیل پورسعید، ف: علیرضا نوری‌زاده) بر اساس فیلم کویتی "دریای بیرحم".

— "تعقیب تا جهنم" (ک: روبرت اکهارت، ف: جمال امید) براساس فیلم آمریکایی "جدال در نیمه‌شب" ساخته‌ٔ رابرت مولیگان. به توضیح قبلی جمال امید رجوع کنید.

— "معشوقه" (ک: رضا صفایی، ف: حبیب‌الله کسمایی) بر اساس فیلم انگلیسی "آوایی در تاریکی".

— "شیخ صالح" (ک و ف: امان منطقی) براساس فیلم آمریکایی "زنده‌باد زاپاتا" ساخته‌ٔ الیا کازان.

— "غول" (ک: داوود اسماعیلی، ف: رضا عقیلی) بر اساس فیلم آمریکایی "کت‌بالو" ساخته‌ٔ الیوت سیلور استاین.

— "دل خودش میخواد" (ک و ف: سیامک یاسمی) بر اساس فیلم ایرانی "اول هیکل" (۱۳۳۹ — ک و ف: سیامک یاسمی)!

— "مغربی" (ک: رضا فاضلی، ف: رضا

عقیلی) بر اساس فیلم "اتللو" .

— "سراب" (ک : فریدون ژورک ، ف : احمد نجیب‌زاده) بر اساس فیلم آمریکایی "پیشتازان مرگ" .

— "کج‌کلاخان" (ک : صابر رهبر ، ف : رهبر ، و احمد نجیب‌زاده) بر اساس فیلم هندی "اصلی و بدلی" .

۱۳۵۳ — "مرد شب" (ک : نظام فاطمی ، ف : احمد نجیب‌زاده) بر اساس فیلم هندی "شارلاتان شهر" .

— "دروغگوی کوچولو" (ک : نظام فاطمی ، ف : رضا عقیلی) براساس فیلم آمریکایی "شاهد عینی" .

— "آقای جاهل" (ک : رضا میرلوحی ، ف : ناصر محمدی) براساس فیلم ایرانی "رقاصه" (۱۳۴۹ — ک : شاپور قریب ، ف : رضا میرلوحی) .

— "ناجورها" (ک : سعید مطلبی ، ف : رضا عقیلی) براساس فیلم آمریکایی "ستیزه‌جویان" .

— "یاران" (ک و ف : محمد دلجو و امیر مجاهد) بر اساس فیلم انگلیسی "دوستان" ساخته‌ء لوییس گیلبرت .

— "ماشین مشتی‌ممدلی" (ک : رضا فاضلی ، ف : فریدون گله) بر اساس فیلم آمریکایی "دنیای دیوانه‌ء دیوانه‌ء دیوانه" ، ساخته‌ء استنلی کریمر .

— "شوهر کرایه‌ای" (ک : نصرت‌الله وحدت ، ف : محمدرضا کوفرد) بر اساس فیلم ایرانی "مسافری از بهشت" (۱۳۴۲ — ک و ف : نصرت‌الله وحدت) که خود آن هم اصیل نیست .

— "گل‌پری‌جون" (ک : عزیزالله بهادری ، ف : احمد نجیب‌زاده) بر اساس فیلم‌های هندی "سیتا و گیتا" و "حلال و حرام" .

— "سلام بر عشق" (ک : عزیزالله بهادری ، ف : سیروس الوند) براساس فیلم هندی "داغ" .

— "دختران بلا ، مردان ناقلا" (ک : نظام فاطمی ، ف : احمد نجیب‌زاده) بر اساس فیلم ایتالیایی "تکخال و ژوکر" ساخته‌ء دوچوتساری .

— "الکی‌خوش" (ک : اسماعیل پورسعید ، ف : احمد نجیب‌زاده) بر اساس فیلم آمریکایی "روشناییهای شهر" ساخته‌ء چارلی چاپلین .

— "ترکمن" (ک : امیر شروان ، ف : سعید مطلبی) براساس فیلم ایرانی "بلوچ" (۱۳۵۱ — ک و ف : مسعود کیمیایی) .

— "پری‌خوشگله" (ک و ف : سیامک یاسمی) براساس فیلم ایرانی "شمسی پهلوون" (۱۳۴۵ — ک و ف : سیامک یاسمی) !

۱۳۵۴ — "کمین" (ک : کامران قدکچیان ، ف : مهدی فخیم‌زاده) بر اساس فیلم آمریکایی "تنگه‌ء وحشت" .

— "راننده‌ء اجباری" (ک : ناصر محمدی ، ف : محمدعلی بندانی) بر اساس فیلم هندی "بیا درآغوشم" .

— "اسلحه" (ک و ف : ناصر محمدی) بر اساس فیلم آمریکایی "آپاچی" ساخته‌ء رابرت آلدریچ .

— "شادیهای زندگی" (ک و ف : محمود کوشان) بر اساس فیلم ایرانی "دزد و پاسبان" (۱۳۴۹ — ک و ف : محمود کوشان) !

— "عبور از مرز زندگی" (ک : رضا صفایی ، ف : سعید خدابنده‌لو) بر اساس فیلم فرانسوی "دو مرد در شهر" .

— "رانده‌شده" (ک و ف : سیامک یاسمی) بر اساس فیلم هندی "آواره" .

— "نقص فنی" (ک : نصرت‌الله وحدت ، ف : محمدسعید حبشی) براساس فیلم ایتالیایی "ازدواج سیسیلی" با شرکت لاندو بوزانکا .

— "کندو" (ک و ف : فریدون گله) بر اساس خط اصلی فیلم آمریکایی "شناگر" ساخته فرانک پری .

— "پاشنه طلا" (ک : نظام فاطمی ، ف : احمد نجیب‌زاده) بر اساس فیلم ایرانی "سالار مردان" (۱۳۴۷ — ک : نظام فاطمی ، ف : فریدون گله) .

۱۳۵۵ — "هیولا" (ک و ف : سیامک‌یاسمی) بر اساس فیلم فرانسوی "گوژپشت نتردام" .

— "جای امن" (ک و ف : مرتضی عقیلی) بر اساس فیلم انگلیسی "دوستان" و فیلم ایرانی "غریبه" (۱۳۵۱ — ک : شاپور قریب ، ف : حسن رفیعی) .

— "سلام بر تهران" (ک : داریوش کوشان ، ف : جمشید صداقت‌نژاد) بر اساس رمانی نوشته "جیمز لئو هرلیهی" ساخته شده که فیلم آمریکایی "کابوی نیمه‌شب" ساخته‌ء جان شلزینگر نیز بر پایه‌ء آن شکل گرفته است . در نسخه‌ء ایرانی ، یک ماجرای عشقی به فیلم اضافه شده . کتاب ، به فارسی ترجمه نشده و با فرض بر این‌که نویسنده فیلمنامه کتاب را به زبان اصلی خوانده و جزو معدود فیلمهایی است که منبع اقتباس در تیتراژ آمده ، باز هم تاثیر کارگردان را از فیلم "کابوی نیمه‌شب" نمی‌توان نادیده گرفت .

— "آتش جنوب" (ک : آلن برونت ، ف : جمشید شیبانی و آلن برونت) بر اساس فیلم فرانسوی "مزد ترس" ساخته‌ء هانری ژرژ کلوزو .

— "چلچراغ" (ک و ف : خسرو پرویزی) بر اساس فیلم هندی "دو برادر" .

— "میراث" (ک و ف : عبدالله غیابی) بر اساس خط اصلی فیلم آمریکایی "آپاچی" .

— "رابطه‌ء جوانی" (ک : سیاوش شاکری ، ف : مهدی معدنیان) بر اساس فیلم ایتالیایی "جوانان زیر آفتاب" .

— "همکلاس" (ک : سیاوش شاکری ، ف : حسین مدنی) بر اساس دومین فیلم آلبانو و رومینا پاور ، پس از "جوانان زیر آفتاب" ، که نامش را از خاطر برده‌ایم .

۱۳۵۷ — "سفر سنگ" (ک و ف : مسعود کیمیایی) بر اساس خط اصلی فیلم آمریکایی "غرور و شهوت" ساخته‌ء استنلی کریمر . در فیلم اخیر ، یک توپ سنگین از راهی دشوار برای مقابله با دشمن حمل می‌شود .

۱۳۵۸ — "برادرکشی" (ک : ایرج قادری ، ف : سعید مطلبی) بر اساس فیلم "رومئو و ژولیت" .

— "بر فراز آسمانها" (ک : محمدعلی فردین ، ف : احمد بهبهانی) بر اساس فیلم هندی "ستایش" .

۱۳۵۹ — "پرواز در قفس" (ک : حبیب کاوش ، ف : بهمن زرین‌پور) بر اساس فیلم هندی "بوبی" .

— "هجرت" (ک و ف : میلاد) بر اساس خط اصلی فیلم فرانسوی "دایره‌ء سرخ" ساخته‌ء ژان پیر ملویل .

— "طلوع انفجار" (ک : پرویز نوری ، ف : محمدعلی عرفی‌نژاد) بر اساس خط اصلی فیلم ایرانی "قیصر" .

۱۳۶۰ — "میراث من جنون" (ک و ف : مهدی فخیم‌زاده) بر اساس فیلم آمریکایی "ماتیک" ساخته‌ء لامونت جانسون .

۱۳۶۱ — "برزخی‌ها" (ک : ایرج قادری ، ف : سعید مطلبی) بر اساس فیلم ژاپنی "هفت سامورایی" ساخته‌ء کوروساوا ، فیلم آمریکایی "هفت دلاور" ساخته‌ء جان استورجس ، و محصول مشترک ایران و آمریکا به نام "قهرمانان" (۱۳۴۹) ساخته‌ء ژان نگلسکو .

■

همچنانکه در آغاز آمد ، موارد کپیه‌برداری در سینمای ایران ، بسیار بیش از اینهاست . بنابراین ، از خوانندگان و دست‌درکاران علاقمندی که حافظه و منابعشان یاری می‌کنند ، می‌خواهیم که ما را برای تصحیح و تکمیل این فهرست ، یاری کنند .



رویدادها

ما ایستاده‌ایم

○ نویسنده فیلمنامه و کارگردان: اکبر حر ○ فیلمبرداران: محمد امینی، جواد فلاح ○ تدوین: هوشنگ نیکپور ○ بازیگران: اصغر همت، فرنوش آل‌احمد، محسن صادقی‌نسب، تقی شریفی و شمسی کاظمی ○ مدیر تولید: حسن کاربخش راوری ○ محصول اداره کل تولید فیلم و عکس و اسلاید وزارت ارشاد اسلامی.

داستان فیلم دربارهٔ زندگی یک خانواده، قبل و بعد از وقوع جنگ است. مرد خانواده به جبهه می‌رود، همسر او که با رفتن شوهر مخالف بوده، بعد از مدتی خبر شهادت شوهرش را دریافت می‌کند. او که متحول شده است، به جبهه می‌رود و بعد از مدتی در یک بیمارستان صحرایی، شوهر مجروحش را که از عملیات چریکی بازگشته است، پیدا می‌کند.

انصراف از صدابرداری سر صحنه

فیلمبرداری "گنج" دومین فیلم بلند محمدعلی سجادی در تهران آغاز شد. گروه سازنده بعد از گرفتن چند سکانس راهی شمال خواهد شد، زیرا بیشترین قسمت‌های فیلم در آن نقاط فیلمبرداری می‌شود.

"گنج" را سازمان سینمایی تعاون تهیه می‌کند و علیرضا زرین‌دست فیلمبرداری آن را بعهده دارد. در این فیلم حبیب اسماعیلی، علی محزون، پرویز پورحسینی، فاطمه نقوی، سامی تحصنی، منوچهر افسری، مهدی میامی و رضا عفتی ایفای نقش می‌کنند. طراح فیلم امیر اثباتی است و گریم را جلال معیریان و مسعود ولدبیگی بعهده دارند. با این‌که قرار بود این فیلم در سرصحنه صدابرداری شود، ولی گروه سازنده بعلت مشکلات مالی و کمبود سهمیه نگاتیو، از این کار منصرف شده است.

صاعقه

○ نویسنده فیلمنامه و کارگردان: سیدضیاءالدین دری ○ فیلمبردار: علی باقری ○ بازیگران: فخری خوروش، خسرو شکیبایی، کاظم بلوچی، ژیلا سهرابی، محسن اصلانی ○ محصول تعاونی.

در زمان رژیم گذشته، جوان کارمند و تنگدست شهرستانی می‌خواهد با یک دختر تهرانی ازدواج کند. اختلاف طبقاتی دختر و پسر باعث می‌شود که آنها توان تحمل بار سنگین زندگی را نیاورند و.... فیلمبرداری این فیلم که به علت پاره‌ای اختلاف نظرها متوقف شده بود، مجددا از سر گرفته شده است. ۴۰ دقیقه آن نیز با نظارت مهرداد فخیمی، دوباره فیلمبرداری خواهد شد.



«طفر» در دست تمرین!

گروه بازیگران فیلم "طفر" که فیلمبرداری آن بعلت گرمای بوشهر و مساعد نبودن‌زمینه‌های نوری تا مهرماه امسال به تعویق افتاده است، در حال حاضر تمرین سخت و مداومی را آغاز کرده‌اند. کارگردان این فیلم "ایرج صغیری" است و نقشها را گروه بازیگران نمایشهای قلندر خونه و محپلنگ بازی می‌کنند.

فیلم ماجرای یک سفر دریایی است و حوادث آن در زمان انقلاب اتفاق می‌افتد. عده‌ای از سردمداران رژیم گذشته، موتورلنجی را کرایه می‌کنند و قصد دارند بوسیله آن بخارج از کشور فرار کنند. ناخدای موتورلنج که بدون اطلاع کارگرانش دست به این عمل زده، در نیمه‌های راه با شورش آنان روبرو می‌شود، ولی با خشونت آنها را سرکوب می‌کند. قایق در ادامه راهش با ماجراهای تازه‌ای مواجه می‌شود و توفان، آن‌را در قلب دریا سرگردان می‌کند. تشنگی و گرسنگی باعث می‌شود که فراریان برای رفع گرسنگی، بجان کارگران بیفتند، و...

"طفر" با همکاری بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان و بنیاد بوشهر ساخته خواهد شد.

بازگشت به تبریز

گروهی که برای فیلمبرداری صحنه‌های جنگی فیلم "پوتین" به شادگان رفته بودند، با پایان فیلمبرداری به تبریز بازگشتند. در این فیلم که اولین محصول بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان آذربایجان غربی است و توسط یدالله نوعصری کارگردانی می‌شود، اکبر زنجانپور، علی محزون، ابراهیم آبادی، ابراهیم عباسعلی‌زاده، احمدپورعبدالله، و محبوبه بیات بازی کرده‌اند. پوتین را مرتضی‌پوراظهری بطور رنگی فیلمبرداری می‌کند.



برنامهٔ تابستانی نمایش فیلم به‌وسیلهٔ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان



ساز دهنی

کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، یک برنامهٔ نمایش تابستانی فیلم اعلام کرده است. نمایش فیلمها از دهم تیرماه آغاز شده و تا ۳۱ شهریورماه ادامه خواهد یافت. این فیلمها در ۲ مرکز مجتمع فرهنگی هنری کانون (پارک نیاوران) و مرکز فرهنگی شماره ۱۳ (خیابان خالد اسلامبولی، محل سابق انجمن ایران و آمریکا) به نمایش گذاشته می‌شوند. برنامهٔ نمایش در ماههای مرداد و شهریور، بشرح زیر اعلام شده است:

۱۴ تا ۲۰ مرداد: بچه گربه از بلغارستان، زنبور شکمو از مجارستان، ساز دهنی از ایران.

۲۱ تا ۲۷ مرداد: آنکه خیال بافت و آنکه عمل کرد از ایران، سیم نقره‌ای از شوروی، دزدان ماه از لهستان.

۲۸ مرداد تا ۳ شهریور: دو راه حل برای یک مسئله از ایران، داستان باورنکردنی از بلغارستان، باز هم از روی گودالها خواهم پرید از چکسلواکی.

۶ تا ۱۷ شهریور: دزدان سیب از مجارستان، خیال از کانادا و زنگ انشاء از ایران.

۱۸ تا ۲۴ شهریور: گردش از چکسلواکی، زنگ درس، زنگ تفریح از ایران، کودکان شجاع از چکسلواکی.

۲۵ تا ۳۱ شهریور: سوزنهای خودکار از لهستان، چشم تنگ دنیادار از ایران، قاره هفتم از یوگسلاوی.

فیلمها، هر روز در دو نوبت ۴/۳۰ و ۶/۳۰ بعدازظهر نمایش داده می‌شود و روزهای جمعه، دو نوبت فوق‌العاده در ۹ و ۱۱ صبح نیز دارد.



داوودی شمسی، سید مهدی و سید محسن طباطبایی، سیدحسن جلایر در مراسم آغاز فیلمبرداری "صف"

مراسم آغاز فیلمبرداری «صف» در اصفهان

سیداسماعیل داوودی شمسی معاون نخست‌وزیر در امور نهادها و سرپرست سازمان تربیت بدنی جمهوری اسلامی ایران طی مراسم ویژه‌ای، با فیلمبرداری نمایی از فیلم "صف" در یکی از خانه‌های سنتی اصفهان، کلید این فیلم را زد.

در این مراسم، سید مهدی طباطبائی سرپرست بنیاد مستضعفان، سیدمحسن طباطبائی سرپرست بخش فرهنگی بنیاد و تنی چند از شخصیتهای سیاسی و فرهنگی استان اصفهان حضور داشتند.

ابتدا علی‌اصغر عسگریان نویسنده فیلمنامه و کارگردان فیلم، ضمن خیرمقدم به حاضران، شرح کوتاهی در مورد چگونگی تهیه فیلم داد و بازیگران فیلم را معرفی کرد. آنگاه سید اسماعیل داوودی ضمن تشکر از سازندگان فیلم که چهره‌ای ورزشی را بعنوان الگو روی پرده سینما می‌آورند، گفت: "امیدوارم این فیلم حرکت جدیدی را به جامعه ورزشی ما بدهد، چون اثر کار هنرمندان در جامعه بسیار باارزش و ماندنی است."

وی در ادامه سخنانش در مورد نقش فیلم و سینما گفت: "شناخت و صدور فرهنگ ما به کشورهای دیگر با حرف زدن و شعار نوشتن درست نمی‌شود بلکه همهٔ اینها نیاز به یک سری کارهای هنری دارد که تهیه فیلم یکی از آنهاست و به اعتقاد من کار شما از همه جلوتر و باارزشتر است."

سپس سرپرست بنیاد مستضعفان طی سخنرانی کوتاهی گفت: "من مسائلی را که در مورد وضعیت هنر و سینما در ایران به نظرم می‌رسد در یک سمینار فرهنگی و هنری که در سطح وسیعی برگزار خواهد شد، اعلام خواهم کرد ولی در چند جمله بگویم که هنرمند باید بیش از هر کسی به مردم نزدیک باشد، سینما نیز چون برد وسیعی نسبت به هنرهای دیگر دارد، تمام مردم می‌توانند از آن استفاده کنند البته بشرطی که دروغ و اغراق در آن نباشد."

سرپرست بنیاد اضافه کرد: "هنرمندان ما مطمئن باشند که هنر و سینمای ما بزودی گامهای موثری در جهت خودکفایی و پیشرفت برخواهد داشت."

پس از آن، کلید فیلمبرداری "صف" به مدیریت "فرخ مجیدی"، توسط سید اسماعیل داوودی شمسی زده شد. نقشهای اصلی این فیلم را اکثرا چهره‌های جدید و جوان از جمله حسین ایری، عبدالله یاقوتی، روح‌انگیز مهتدی، منوچهر حامدی و مینا هوشیدری بازی می‌کنند.

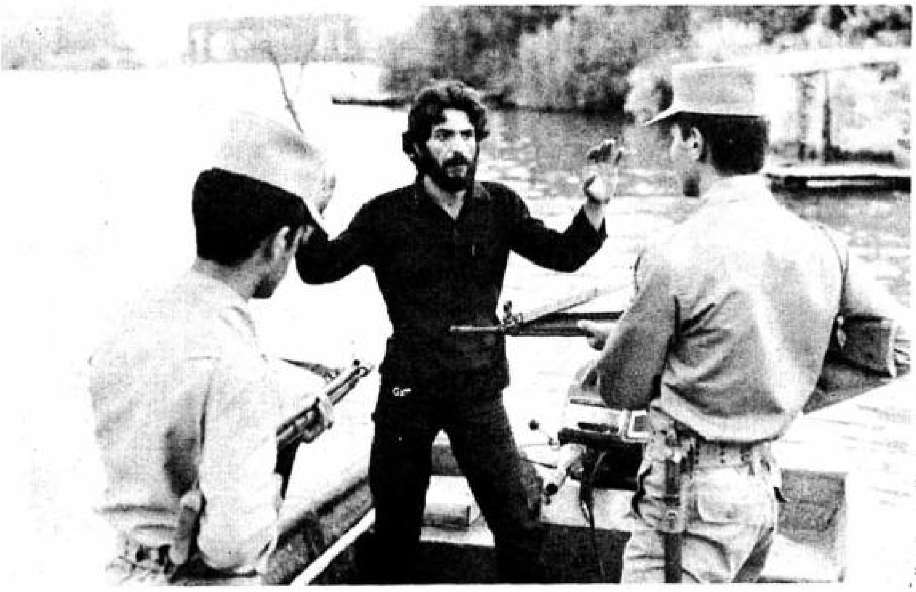
در فیلم، صحنه‌هایی از جبهه‌های جنگ و آزادسازی خرمشهر وجود دارد که در جادهٔ یزد ـ اصفهان بازسازی می‌شود.

خبرهای کوتاه



■ بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان ارومیه که در حال حاضر فیلم مترسک را آماده نمایش ساخته است، مقدمات فیلمبرداری سومین فیلم بلند سینمایی خود را آماده می‌کند. فیلم مترسک دومین ساخته بنیاد ارومیه را حسن محمدزاده کارگردانی کرده و بابک بیات بر روی آن موسیقی متن گذاشته اشت.

■ گروهی که برای ضبط افکت‌های مخصوص فیلم "پایگاه جهنمی" از جمله صدای ناوچه‌ها، هاورکرافت‌ها، قایق‌ها، هلی‌کوپترهای نیروی دریائی و صداهای مرداب به جنوب کشور سفر کرده بودند به تهران بازگشتند. با گذاشتن این صداها، صدابرداری این فیلم به پایان رسید و وارد مراحل فنی بعدی شد. پایگاه جهنمی را اکبر صادقی برای گروه تعاون و توزیع فیلم ایران کارگردانی کرده و اکثر صحنه‌های این فیلم بر روی آب فیلمبرداری شده است.



نمایی از "مزدوران"

■ جهانگیر جهانگیری که فیلم "مزدوران" را برای کارگاه فیلم پویا به پایان رسانده است، بزودی کارگردانی فیلم تازه‌ای را به نام "میراث اهریمن" آغاز خواهد کرد. این فیلم ابتدا قرار بود توسط رضا میرلوحی کارگردانی شود. فخری خوروش، حسین کسبیان، رضا کرم‌رضائی، ستار هریس و محبوبه بیات در این فیلم کمدی بازی خواهند کرد.

■ گروه سازندگان فیلم "سنگر خالی نیست" محصول سازمان سینمایی فیلمیران برای تهیه صحنه‌هایی از این فیلم به آلمان سفر کردند. در این اکیپ جمشید حیدری کارگردان، علی مزینانی فیلمبردار، مهدی فخیم‌زاده بازیگـــر و عده‌ای دیگر از بازیگران و گروه فنی فیلم به خارج رفته‌اند.

فیلم سنگر خالی نیست با فیلمبرداری این صحنه‌ها آماده نمایش خواهد شد.

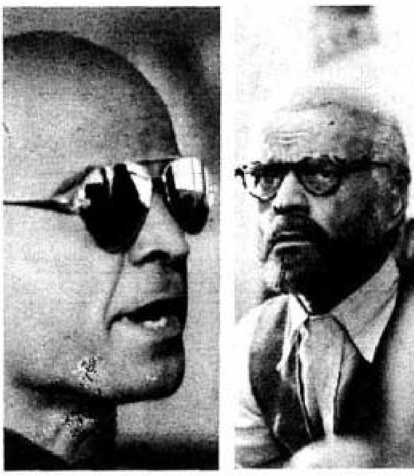
■ گفتنی است که رضا صفایی کارگردان پرکار سابق سینمای ایران که در کمتر از یک ماه، یک فیلم سینمائی را به پایان می‌رسانـــــد، فیلمنامه‌ای با عنوان "توطئه ژنرالها" برای تصویب به وزارت ارشاد فرستاده ولی فیلمنامه‌اش رد شده است. صفایی بعد از انقلاب در یکی از دفاتر پخش فیلم در ساختمان آلومینیم فعالیت دارد.

■ "حسین زندباف" که اخیرا تدوین فیلم "آتش در زمستان" ساخته حسن هدایت را به پایان رسانده است، بزودی کارگردانی فیلم "مردی که زیاد می‌دانست" را آغاز خواهد کرد. فیلمنامه این فیلم توسط حسن هدایت نوشته شده است. "زندباف" قرار بود فیلمنامـــه "طائل" نوشته "نادر ابراهیمی" را جلـــوی دوربین ببرد ولی این فیلم توسط محمد عقیلی کارگردانی خواهد شد.

بازسازی استودیو مهرگان فیلم

استودیو مهرگان‌فیلم از جمله استودیوهای قدیمی ایران که بعد از انقلاب فعالیتی‌نداشت، **اخیرا با بازسازی مجدد، فعالیت‌های فنی خود** را از سرگرفته است. این استودیو تا مدتی محل اداری کمیته امور صنفی تهران بود. با امکانات فنی قابل توجهی که این استودیو دارد، امید می‌رود قسمتی از نیازهای فیلمسازان ایرانی را جوابگو باشد. این استودیو سه موویولا، دو سالن صدابرداری، دو دستگاه نمایش فیلم، و وسایل کامل فیلمبرداری برای ۳ تا ۴ فیلم را، همزمان در اختیار دارد. علاوه برآن دو لابراتوار چاپ سیاه و سفید نیز در این استودیو احداث شده است.

عزیز رفیعی و رضا کریمی از دست‌اندرکاران قدیمی سینمای ایران که در پایه‌گذاری این استودیو فعالیت داشته‌اند، مدیریت استودیو مهرگان‌فیلم را بعهده دارند.



"مهدی فخیم‌زاده" در دو چهرهٔ متفاوت از نقشی که در فیلم "سنگر خالی نیست" برعهده دارد.

خبرهای کوتاه



▲ **موعود**

ه "موعود" با پایان فیلمبرداری وارد مرحله مونتاژ شده است. این فیلم به کارگردانی "حسین کامران" توسط جمشید الوندی بطور رنگی فیلمبرداری شده است.

در این فیلم شهروز رامتین، حسین شهاب، داود موثقی، خشایار، حسین اصفهانی، ناصر رودکی، جعفر سینایی، فرهاد باقری و روح‌انگیز مهتدی بازی کرده‌اند.



«خانهٔ عنکبوت» در جشنوارهٔ ونیز

فیلم "خانه عنکبوت" ساخته علیرضا داوودنژاد، برای نمایش در جشنواره فیلم ونیز که ماه آینده در ایتالیا برگزار می‌شود، انتخاب شده است. هم‌اکنون زیرنویس انگلیسی این فیلم به پایان رسیده و قرار است بروشوری نیز برای آن تهیه شود.

باتوجه به اینکه نمایش این فیلم به علت انتخاب زمان نامناسب در تهران ناموفق بود، تهیه‌کننده فیلم امیدوار است که برای نمایش آن در کشورهای خارجی خواستارانی پیدا کند.

«نقطه ضعف»، دیر رسید

با تمام تلاشی که برای ارائه فیلم "نقطه ضعف" به جشنواره "کارلووی‌واری" صورت گرفت، و در شرایطی که یک کپی از فیلم با زیرنویس انگلیسی تهیه شده بود و بروشورهای آن نیز چاپ شده بود، ولی این فیلم به علت دیر رسیدن، موفق به شرکت در جشنواره نشد.

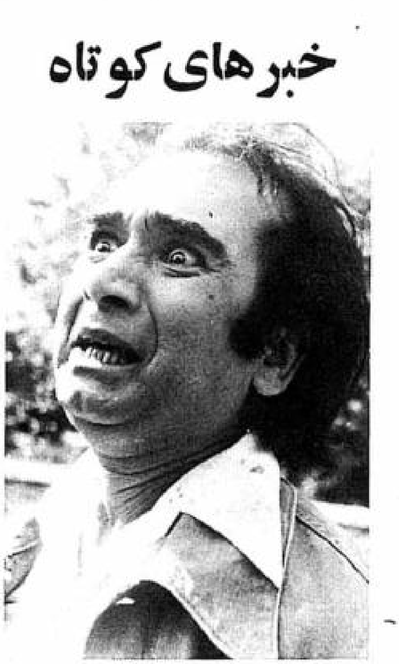
از ایران، تنها فیلم "هیولای درون" ساختهٔ خسرو سینایی محصول بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان موفق به شرکت در جشنواره شد که تا هنگام نوشتن این خبر، از نتیجه جشنواره خبری بدستمان نرسیده بود. گفته می‌شود که فیلم نقطه ضعف، احتمالا در جشنوارهٔ ونیز شرکت خواهد کرد.

ستاره‌های خاک

ه نویسنده فیلمنامه: صادق هاتفی ه کارگردان: سیروس الوند ه فیلمبردار: فرج حیدری ه بازیگران: فرامرز قریبیان، هادی اسلامی، محمد مطیع، مصطفی طاری، جهانگیر الماسی و جمشید مشایخی ه تهیه‌کننده: هاشم سبوکی ه محصول سازمان سینمایی شیراز فیلم.

مردی فرزندانش را برای خواندن وصیت‌نامه‌اش دور هم جمع کرده است، ناگهان صداهای مهیبی همه جا را می‌لرزاند و ریزش آوار بر اثر زمین‌لرزه، آنها را محبوس می‌کند. آنها در همان حال، بر سر تقسیم دارایی‌های پدر با یکدیگر کلنجار می‌روند و زد و خورد می‌کنند.

صحنه‌های مختلف این فیلم در شیراز فیلمبرداری می‌شود و گفتنی است که بعد از خبر دو شمارهٔ پیش، نامه‌هایی از نقاط مختلف، از جمله ستاد بازسازی یکی از مناطق جنگی به دفتر مجله فیلم رسید که گروه سازنده فیلم را برای فیلمبرداری به بعضی از روستاهای کشور دعوت کرده بودند.



در بزرگداشت پرویز فنی‌زاده

مردادماه امسال، به همت گروهی از هنرمندان هنرهای تجسمی، به‌منظور بزرگداشت پرویز فنی‌زاده، بازیگر سینما و تئاتر ایران نمایشگاهی در فرهنگسرای نیاوران برگزار می‌شود. در این نمایشگاه آثاری در زمینه‌های خط، مجسمه‌سازی و نقاشی به تماشا گذاشته می‌شود. قرار است در یکی از سالنهای نمایشگاه، قسمتهایی از فیلمهای فنی‌زاده نیز به نمایش درآید.

در دیماه سال گذشته نیز یک هفتهٔ فیلم برای بزرگداشت وی توسط وزارت ارشاد اسلامی و بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان در سینماهای فرهنگ و آفریقا برگزار شد. و درآمد آن در اختیار خانوادهٔ فنی‌زاده قرار گرفت. درآمد این نمایشگاه نیز به همین منظور درنظر گرفته شده است.

■ "کیومرث پوراحمد" که اولین فیلم بلندش "تاتوره" در مراحل فنی است، بزودی کارگردانی فیلم تازه‌ای را بر اساس فیلمنامه‌ای از خودش به نام "چلچله" آغاز خواهد کرد.

■ **تدوین فیلم "پیشتازان فتح" ساختهٔ ناصر مهدی‌پور توسط صمد تواضعی به پایان رسید و این فیلم وارد مراحل صدابرداری شد. این فیلم را اداره کل تولید فیلم و عکس وزارت ارشاد اسلامی تهیه کرده است.**

■ فیلم "مزدوران" ساخته جهانگیر جهانگیری با فیلمبرداری چند سکانس در زندان قصر به پایان رسید و تدوین این فیلم توسط حسن مصیبی در کارگاه فیلم پویا آغاز شد. با اینکه فیلمبرداری این فیلم به طریقه رنگی صورت گرفته، ولی بعلت کمبود پزتیو رنگی، کپی کار به طریقه سیاه و سفید چاپ و مونتاژ می‌شود.

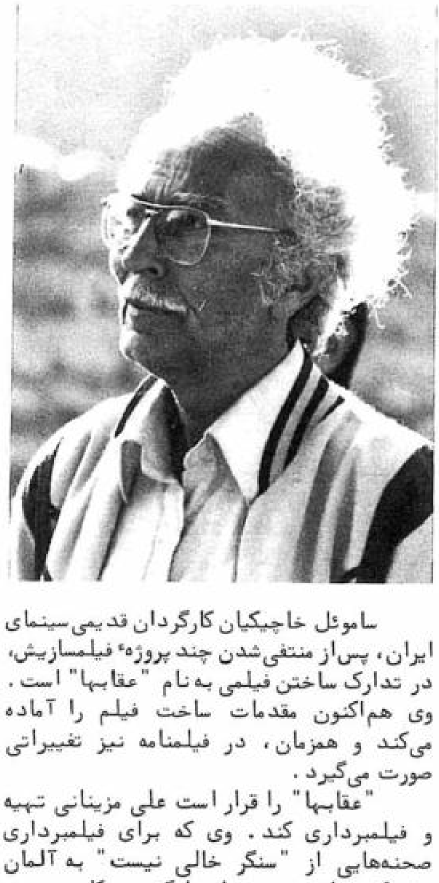
مرگ در میدان

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: خسرو شجاعی، فیلمبردار: مرتضی انصاری، بازیگران: محمدعلی شیروانی، اکبر پاکزاد، علی پژوتن، محمدرضا عامری و محمد انصاری، تهیه‌کننده: بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان اصفهان، با همکاری وزارت ارشاد اسلامی — ۱۶ میلی‌متری، ۷۵ دقیقه.

داستان فیلم، دوگونه مرگ را مورد بررسی قرار می‌دهد. مرگ در لجنزار و مرگ در میدان. یک محور قصه در شهر رخ می‌دهد و محور دیگر در جبهه‌های جنگ.



ساموئل خاچیکیان در تدارک «عقابها»



ساموئل خاچیکیان کارگردان قدیمی سینمای ایران، پس از منتفی‌شدن چند پروژهٔ فیلمسازیش، در تدارک ساختن فیلمی به نام "عقابها" است. وی هم‌اکنون مقدمات ساخت فیلم را آماده می‌کند و همزمان، در فیلمنامه نیز تغییراتی صورت می‌گیرد.

"عقابها" را قرار است علی مزینانی تهیه و فیلمبرداری کند. وی که برای فیلمبرداری صحنه‌هایی از "سنگر خالی نیست" به آلمان سفر کرده است، پس از بازگشت، کار بر روی این فیلم را آغاز خواهد کرد.

خاچیکیان پس از انقلاب، فیلم "انفجار" را ساخته که اجازهٔ نمایش نگرفته، و در ساختن فیلم "بالاش" به کارگردانی اکبر صادقی نیز همکاری داشته است. در چند ماه اخیر، صحبتهایی پیرامون ساختن فیلمهایی به نامهای "آخرین ضربه" و "راپرت" توسط او بوده که منتفی شده است. خاچیکیان طی تماسی با ماهنامهٔ فیلم اظهار داشت که در تدارک ایجاد یک دفتر فیلمسازی است و طرح دو فیلم جنایی را نیز دارد.

دو گروه سینمایی برای نمایش فیلمهای ایرانی

*** همهٔ سینماهای ممتاز و درجه‌یک، موظف به نمایش آنونس فیلمهای پروانه‌دار ایرانی، و نصب عکسها و پوسترهای آنها شدند.**

در پی افزایش تولید فیلمهای ایرانی و طولانی شدن صف فیلمهای آماده نمایش، کمیسیون اکران وزارت ارشاد اسلامی اولین قدم در ایجاد دو گروه نمایش‌دهنده فیلمهای ایرانی را با نمایش دو فیلم "سیاه‌راه" و "دو چشم بی‌سو" برداشت و یک مقام آگاه در دفتر معاونت امور سینمایی وزارت ارشاد اعلام کرد که تولید فیلمهای ایرانی بحدی رسیده که از این پس چندین سینمای تهران در دو گروه بطور همزمان فیلمهای ایرانی را نمایش می‌دهند. وی افزود:

"این تصمیم بر اساس سیاست‌های حمایتی وزارت ارشاد اسلامی از فیلم ایرانی، برای جلوگیری از راکد ماندن سرمایه و امکان تلاش مجدد از سوی سینماگران کشورمان گرفته شده است. تعداد سینماهای هر گروه، ثابت نیست."

این اقدام وزارت ارشاد از عید فطر به مرحلهٔ اجرا درآمد، اما چون سینمای ایران برای مدتی دچار کمبود پزتیو رنگی بود، دو فیلم قبل از نوبت به معرض نمایش گذاشته شدند. "دو چشم بی‌سو" به دلیل داشتن کپی، و "سیاه‌راه" به دلیل سیاه و سفید بودن، چنین مشکلی نداشتند. اما دو فیلم "نقطه ضعف" و "ریشه در خون" جزو اولین فیلمهای در نوبت‌اند که به عنوان دومین اکران بعد از عید فطر به نمایش گذاشته می‌شوند. یک گروه کوچکتر از سینماهای درجه ۲ و ۳ نیز برای فیلمهای اکران دوم ایرانی تشکیل شده است.

دگرگونی در کمیسیون اکران

به موازات این اقدامات، کمیسیون اکران نیز دچار تغییر شد. در کمیسیون، دو نماینده از وزارت ارشاد، و نمایندگانی از سینماداران و تولیدکنندگان شرکت دارند.

کمیسیون، دوشنبه‌ها برای تعیین اکران فیلمها جلسه دارد و دربارهٔ نمایش فیلمها و تعیین سینماها تصمیم می‌گیرد. نمایندهٔ تولیدکنندگان در کمیسیون اکران گفت: "فیلمها مثل سابق به ترتیب نوبت اکران می‌شوند، ولی قبل از این‌که تکلیف اکران فیلمها روشن شود، صاحب فیلم را در این جلسه دعوت می‌کنیم و با خود آنها در مورد تعداد و محل سینماها، مشورت می‌کنیم. گاهی اگر فیلمی بجای ۱۲ سینما، مثلا در ۷ سینما نمایش داده شود، نتیجهٔ بهتری دارد. همچنین فیلمهای ایرانی را طوری انتخاب می‌کنیم که به فروش هم ضرر نزنند."

وی اضافه کرد که: "فکر می‌کنم اکثر تهیه‌کننده‌ها این مسائل را می‌پذیرند. گاهی بعضی سینماداران که با نمایش فیلم ایرانی فروششان کمی پائین آمده، اعتراض می‌کنند، ولی آنها چنانچه به بقای سینما علاقمند هستند، بایستی کمک کنند و سعی کنند همکاری بیشتری با تولیدکننده‌ها داشته باشند."

تبلیغات برای فیلمها

پس از تشکیل کمیسیون اکران در سال ۶۰، تاکنون تولیدکنندگان از آنجا که تا چند روز پیش از نمایش، سینماهای نمایش‌دهندهٔ فیلمشان مشخص نبود، از نظر نمایش آنونس و نصب عکس و پوستر در سینماها برای تبلیغ فیلمشان دچار مشکل بودند. برای رفع این مشکل و کمک به تولیدکنندگان داخلی، اخیرا ادارهٔ کل نظارت و نمایش وزارت ارشاد اسلامی، بخشنامه‌ای خطاب به همهٔ سینماهای ممتاز و درجه یک صادر کرده است. در این بخشنامه، آمده است که این سینماها باید آنونس همهٔ فیلمهای پروانه‌دار ایرانی را، بدون در نظر گرفتن این موضوع که فیلمها در آن سینماها نمایش داده خواهد شد یا نه، پیش از فیلم اصلی نشان دهند و عکس‌ها و پوسترهای این فیلمها را در سالن انتظار سینماها نصب کنند. این اقدام سودمند، تاثیر چشمگیری در فروش فیلمهای ایرانی خواهد گذاشت.



روی جلد :

نمایش «آن سفر کرده»

فیلم "آن سفر کرده" ساخته احمد نیک‌آذر که دارای قصه‌ای عاطفی است، اواخر مرداد در چند سینمای تهران و شهرستانها به‌نمایش درخواهد آمد.

در این فیلم که براساس فیلمنامه‌ای از مجید قاری‌زاده توسط کریم دوامی بطور رنگی فیلمبرداری شده است، حسین کسبیان، محمد تقی کهنمویی، فردوس کاویانی، بهرام علیان، محسن صادقی، شکوفه کوثری، مهرداد دانشپور، حمید دلشکیب، منوچهر بهروج و احمد عباسقلی بازی کرده‌اند برای این فیلم فریدون شهبازیان موسیقی متن ساخته و سیاوش شاکری تدوین آنرا بعهده داشته است.

«مشت» تمام شد

درحالیکه فیلم "شکارچی" ساختهٔ کوپال مشکوة محصول سازمان سینمایی رویال فیلم آخرین مراحل فنی را طی می‌کند، فیلمبرداری فیلم "مشت" ساختهٔ سیامک اطلسی نیز به پایان رسید. فیلم مشت را علیرضا زرین‌دست بطور رنگی فیلمبرداری کرده است و بهزاد جوانبخش، عنایت بخشی، ثریا حکمت، و گرجی نقشهای اصلی آن را بازی کرده‌اند.

ریشه‌های پوسیده

"سیروس تسلیمی" یکی از نویسندگان برنامه تلویزیونی ارتش جمهوری اسلامی ایران، بزودی کارگردانی فیلمی را بر اساس فیلمنامه‌ای از خودش به‌نام "ریشه‌های پوسیده" آغاز خواهد کرد. این فیلم را احتمالا سازمان سینمایی فجر خواهد ساخت.

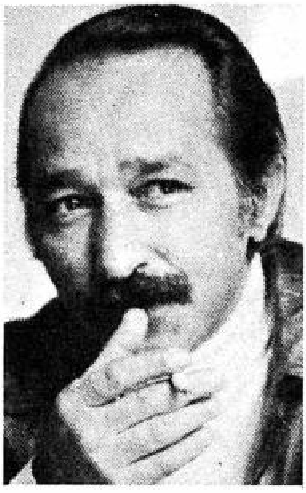
مرگ مدیر تدارکات

حسن زندی مدیر تدارکات و بازیگر برخی از فیلمهای ایرانی، بعلت ترکیدن کیسه صفرا درگذشت. دست اندرکاران سینما مجلس ختمی در مسجد امام رضا در خیابان ارباب جمشید بیاد او برگزار کردند. از میان آخرین فیلمهایی که تدارکات آن بوسیله زندی انجام شده بود می‌توان دادشاه، شکارچی، و مشت را نام برد.

در پی چاپ گفتگوی ماهنامهٔ فیلم با آقای جلایر، سرپرست امور سینمایی بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان، آقای جعفر والی توضیحی برای ما فرستاده است که در زیر می‌خوانید. اما پیش از آن توضیحی را لازم می‌دانیم: بی‌آن‌که قصد دفاع از کسی را داشته باشیم، چه به هنگام چاپ آن گفتگو و چه پس از آن، استنباط ما از جمله‌ای که آقای والی را آزرده کرده، توهین به خود ایشان نبوده است. یک بازیگر، ممکن است در فیلمی به مقتضای داستان، عملی انجام دهد که در خور شان یک انسان نباشد اما این عمل، ربطی به شخصیت آن بازیگر ندارد.

توضیح جعفر والی

حرمت‌ها را نگهداریم



در ماهنامه سینمائی فیلم، مورخه تیرماه ۶۳ شماره چهاردهم خواندم: "هیچ فکر نمی‌کردم که در فیلم، داد شاه و افرادش روز روشن در آن کویر، پشت بوته‌ها کمین کنند و به پاسگاه حمله‌ور شوند. با آن جفتک زدن آقای جعفر والی، که در تمام طول عمرم چنین جفتکی ندیده‌ام"

به فرهنگ فارسی مرحوم دکتر محمد معین رجوع می‌کنم. صفحه ۱۲۳۳ سطر ۲۵. می‌خوانم جفتک زدن =(مص. ل) لگد زدن ستور (اسب، استر، شتر، الاغ و مانند آنها).

در شگفت ماندم. چه کسی مرا چون اسب و استر و شتر و الاغ و مانند اینها در حال لگد زدن دیده؟

به اول مصاحبه رجوع می‌کنم: آقای سید حسن جلایر "مسئول امور سینمائی بخش‌فرهنگی بنیاد مستضعفان و سرپرست مجتمع فرهنگ و هنر اسلامی".

در همان صفحه در معرفی بیشتر ایشان آمده بود: "پس از انقلاب،ابتدا، در تلویزیون متصدی چند مقام مهم بود. مدتی در شورای بررسی فیلمنامه‌ها در وزارت ارشاد اسلامی عضویت داشت. حدود یکسال سردبیر مجله جوانان بود و ...."

دیدم هم نام و هم چهره ایشان آشناست. چنین کلامی از چنان زبانی باورم نبود. متن مصاحبه را با دقت خواندم. دریافتم که جوانیست متفکر، صاحب برنامه، آینده‌نگر و از همه مهمتر مسئول و مسلمان که می‌گوید:

"من ادعای هنرمند بودن ندارم. اما لااقل به ضرورت کاری که دنبالش بوده‌ام متون ادبی را خوانده‌ام".

پس اشتباه نمی‌کنم. ایشان کسی نیست که هرچه به دهانش بیاید بگوید. اهل فضل و ادب و کمالات هستند و هرگز کلمات را نسنجیده و بیگاه بکار نمی‌گیرند. با متون ادبی سر و کار دارند و ارزش هر لغت و بار مفاهیم آنرا می‌شناسند. ایشان بخصوص از میان دهها واژه مانند: پریدن، جستن، معلق زدن، وارو زدن و... مصدر ترکیبی جفتک زدن را بکار برده‌اند.

دوست عزیز، آقای جلایر:

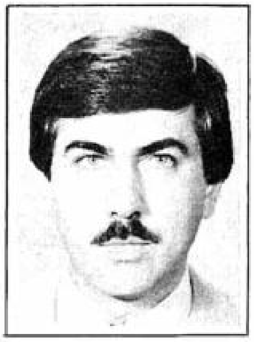
شما که با آن سوابق و مسئولیتها، امروز یک مقام متعهد، راهگشا و برنامه‌ریز هستید و در پیشبرد هنر این مرز و بوم صاحب اختیارید، شما که در آن مصاحبه چنان موجز و دقیق مسائل سینما را تحلیل و بررسی می‌کنید، حیف نیست که از جفتک زدنی حیرت کنید؟

شما در مصاحبه درد دل کرده‌اید "هماهنگ نبودن، همراه نبودن، همدل نبودن، هرکس بیدلیل با دیگری دشمن است. چرایش معلوم نیست". من حرف شما را خوب می‌فهمم. کلامی است که از عمق وجود شما برخاسته است. اما راستی چرا؟ چرا هرکس بیدلیل با دیگری دشمن است؟ چرا مثل کژدم بهم نیش می‌زنند؟

دوست‌عزیز، بیش از هرکس با شما همراهی و همدردی می‌کنم. خیلی مشکل است که در چنین فضائی با چنین آدمها بتوان بقول شما "یک سینمای ملی و اسلامی داشته باشیم". شما می‌گوئید "هنرمند باید جلوتر از مردم و در عمق حرکت کند. باید دست مردم را بگیرد و از سطح به عمق ببرد". چقدر حسن نیت و صمیمیت در این گفتار نهفته است. در روزگاری دور، شاید سی و چند سال پیش ما نیز با همین نیت و آرزو قدم در راه گذاردیم (نمی‌خواهم ناامیدتان کنم) نمی‌دانم در آن زمان شما پا به عرصه وجود گذاشته بودید یا نه. ولی سرانجام کارمان به جفتک زدن کشید. سخنی با شما دارم که نه اندرز است و نه گلایه: شما جای پسر من هستید، یا لااقل برادر کوچکتر. شوری دارید، هدفی، حرفی و از همه بالاتر اعتقادی. می‌دانید که در اسلام، مسئله حرمت جایگاه رفیع و والائی دارد. بهتر است به آنچه می‌گوئیم بیشتر بیندیشیم.

موفق باشید ــ **جعفر والی**
۶۳/۴/۱۲

گفتگو با «فؤاد بدیع»، مدیر مرکز خدمات صنایع فیلم ایران



کار لابراتوار، قبل از آغاز فیلمبرداری شروع می‌شود

■ "مرکز خدمات صنایع فیلم ایران" که پیش از این با نام "استودیو بدیع" فعالیت داشته، پرسابقه‌ترین لابراتوار فیلم موجود در ایران، و یکی از معتبرترین آنهاست. این مرکز، پاسخگوی بسیاری از نیازهای فنی فیلمسازان، چه در بخش خصوصی و چه در ارگانها و نهادها است. دربارهٔ امکانات و قابلیتها، و همچنین مشکلات و نارسائیهای این لابراتوار گفتگویی با مهندس فواد بدیع مدیر آن انجام داده‌ایم که می‌خوانید.

■ کادر لابراتوار فیلم را از چه زمانی شروع کردید؟

— پدر من، مهندس محسن بدیع در واقع بنیانگزار اصلی این‌کار در ایران است. از اولین فیلمی که در ایران ساخته شد، در امور فنی با مرحوم دکتر اسماعیل کوشان همکاری داشت و بعد با علاقه و پشتکار استودیویی ساخت که از زمان اشغال ایران درجنگ جهانی دوم، یعنی حدود ۴۰سال پیش، با نامهای مختلفی از جمله عقاب فیلم ،ایران فیلم، و استودیو بدیع فعالیت داشته و الان به مرکز خدمات صنایع فیلم ایران تغییر نام پیدا کرده است. من از سال ۱۳۴۹ تاکنون در این زمینه فعالیت داشته‌ام.

■ با تکیه بر تجربه به این‌کار پرداخته اید یا دوره وکلاس خاصی دیده‌اید؟

— هیچ‌دوره و کلاسی‌که به این عنوان درجه یا مدرکی بدهد وجود ندارد. البته تحصیلات من در رشته فیزیک بوده و در رشته سینما نیز فوق لیسانس گرفته‌ام. من از روز اول به قصد کارگردانی و فیلمسازی به کشورم برگشتم ولی سرنوشت، من را به کاری کشید که پدرم بنیانگذارش بود. از زمانی که بخاطر می‌آورم، پدرم در این رشته بوده و من تحصیلات تابستانی‌ام را در کنار او کار می‌کردم. در ۱۶ سالگی ،دستیار فیلمبردار فیلمی بودم که او کارگردانی می‌کرد و تجربهٔ زیادی آموختم، ولی این کار بطور کلی یک پشتوانه علمی می‌خواهد که با علم فیزیک، شیمی، مکانیک و الکترونیک سروکار دارد و برای موفقیت در این کار تجربه و دانش نقش مهمی دارد.

■ در شرایط فعلی از نظر افراد باتجربه لابراتواری در چه وضعی هستیم؟

— به‌نظر من، استاندارد کار لابراتواری در ایران در مقایسه باکشورهای‌دیگر بسیار بالاست و این‌کار مستلزم داشتن متخصص خوب است‌وبا یکی دونفر نمی‌شود دست به چنین‌کاری زد. در لابراتوار ما بیش از ۵۰ نفر کارمند و کارگر وجود دارند که شاید نزدیک به ۴۰ نفر از آنها متخصص و نیمه متخصص هستند. ما چنین سرمایه‌هایی را با کوشش فراوان به وجود آورده‌ایم. این افراد اکثرا" دیپلمه یا فوق دیپلمه هستند و به‌تجربه متوجه شده‌ایم که طی سه تا پنج سال فردی با علاقه شخصی تمام و کامل، دراین رشته به یک نیمه متخصص تبدیل شده است. و چنانچه وسعت مدارس و دانشگاهها برای کار فیلمسازی در ایران بیشتر شود یا امکانی به‌وجود آید که بعضی از فارغ‌التحصیلان مدارس حاضر شوند بعنوان متخصص لابراتوار کار کنند، امید زیادی می‌رود که افراد متخصص در این رشته زیاد شود، ولی متاسفانه همین تعداد بسیار کم دانشجو که در این زمینه داریم، اکثرا" علاقمند به کارگردانی هستند و کمتر به لابراتوار فیلم رغبت نشان می‌دهند.

■ اصولا" کار لابراتوار در طی مراحل فیلمسازی از چه‌زمانی شروع می‌شود و کی خاتمه می‌یابد؟

— کار لابراتوار بصورت صحیحش قبل از آغاز فیلمبرداری شروع می‌شود، و بسیار عاقلانه‌است چنانچه فیلمبردار وسازندگان فیلم قبل از شروع فیلمبرداری مشکلاتشان را بالابراتوار در میان بگذارند و هماهنگی‌هایی از قبل برای انجام تروکاژها وافکت‌های مخصوص و فیلمبرداری‌های خاص انجام پذیرد. مثلا" ما حساسیت نگاتیو "۱۰۰ آ. اس.آ" را با کیفیت بسیار خوبی می‌توانیم تا "۴۰۰ آ.اس.آ" اضافه کنیم اما این مستلزم هماهنگی است و بایستی لابراتوار از قبل در جریان باشد و بعداز گرفتن مقداری از فیلم، این مشاوره بایستی بطور روزمره ادامه پیدا کند. نگاتیو هر روز بعد از فیلمبرداری ظاهر، چاپ و مونتاژ شود و تا چاپ کپی نهایی، این گروه با لابراتوار در تماس باشد.

■ ممکن است این مراحل رابترتیب ذکر بفرمایید؟

— بعد از ظاهر شدن نگاتیو، در مرحله دوم کپی‌کار چاپ می‌شود و به کارگردان و مسئولان تهیه فیلم داده می‌شود. کپی‌کار دو استفاده ویژه دارد. اول اینکه بلافاصله مورد بازبینی قرار می‌گیرد تا چنانچه فیلم‌برداری به نحو مطلوب انجام پذیرفته از تکرار خودداری شود، به‌علاوه برای تدوین نهایی فیلم مورد استفاده قرار می‌گیرد. البته در ایران روال به این شکل است که بعداز پایان کلیه مراحل فیلمبرداری امور تدوین آغاز می‌شود. بعد کپی‌کار به دوبلاژ می‌رسد که در این مرحله گفتگوها توسط دوبلورهای مختلف ضبط می‌شود و کپی‌کار مجددا" برای سینک به‌میز مونتاژ برمی‌گردد واحتمالا" تغییراتی نیز در مونتاژ قبلی به‌عمل می‌آید، پس از این مرحله امور افکت‌گذاری (صداهای زمینه) و ساختن باند (نوار)موسیقی شروع می‌شود و پس از اینکه هرکدام بطور جداگانه با تصویر مطابقت داده شد، عمل میکس (مخلوط‌کردن صداها) انجام می‌گیرد. بعد از این مرحله، کپی‌کار به "قطع نگاتیو" می‌رسد که نگاتیو اصلی فیلم منطبق با کپی‌کار قطع شده و بهم‌چسبیده می‌شود. سپس صدای میکس شده که اکثرا" بصورت مغناطیسی است، بطور ۳۵ یا ۱۶ میلیمتری تبدیل به صدای اپتیک می‌شود. در دستگاه مخصوصی چاپ‌و ظاهر می‌شود و به‌صورت نسخه نهایی فیلم در می‌آید. که از این نسخه می‌توان نسخه‌های دیگر را تکثیر کرد.

■ بعضی از انواع فیلمها، از جمله آگفا، بعد از فیلمبرداری و چاپ در مرحله نمایش از کیفیت خوبی‌برخوردار نیست.آیا این‌ها فیلمهای خوبی‌نیستند یا در ایران امکانات ظهور و چاپ این فیلمها را نداریم؟

— مسئله‌مواد خام بسیار مهم وپیچیده‌تر از آن است که تابحال با آن برخورد شده است. در دنیا، سه‌سازنده مشهور مواد خام بنامهای کداک، فوجی و آگفاگورت فعالیت دارند و درمرحلهٔ بعد، در بلوک شرق نیز فکر می‌کنم دو سازنده بنامهای "اروو" در آلمان شرقی و "فیلم" در شوروی. البته یکی دو کارخانه برای فیلمهای سیاه و سفید نیز در هندوستان و چین وجوددارند. شاید درجاهای دیگری هم باشد ولی‌من اطلاع ندارم. درنتیجه تعداد سازندگان مواد خام‌در دنیا انگشت‌شمارند. فیلمهایی که در بلوک شرق ساخته می‌شود بمراتب از لحاظ تکنولوژی عقب‌تر از فیلمهای غربی‌اند و اکثرا" بگفته خودشان تکنولوژی را از بلوک غرب می‌خرند. بنابراین تکنولوژی یکی دو دهه پیش را استفاده می‌کنند.بیشتر افراد متخصص در امر لابراتوار و یا دست‌اندرکاران فیلمسازی که من‌با آنها در سراسر دنیا برخورد کردم معتقدند که از نظر کیفیت، کداک در مرحله اول قراردارد و سپس فوجی، و بعد آگفاگورت. در کشور ما، بعد از انقلاب بنابر پاره‌ای مسائل فیلم آگفا کار می‌شد. ولی

اخیرا" مسئولان قولهایی داده‌اند که از انواع دیگر فیلمها نیز واردکنند. البته من معتقدم که از هرسه نوع مواد باید وارد شود تا رقابتی بین سازندگان بوجود آید و سرویس بهتری باشد و انتخاب وجود داشته باشد. قبل از انقلاب بیشتر از ۹۰ درصد کارمان را با کداک انجام می‌دادیم و بعد از انقلاب که نوع فیلم را به آگفا تبدیل کردیم، در سطح لابراتوارها و فیلمبردارها به مشکلاتی برخورد کردیم. مسئله‌ای که دائما به کار ما لطمه می‌زند، کهنگی نگاتیو آگفا است که طبق گفته خود سازنده، این نگاتیو در حرارت بین ۲۰ تا ۲۵ درجه سانتیگراد که حرارت عادی یک اتاق هست، بین یک تا سه‌ماه بیشتر دوام ندارد. درصورتیکه ما قبلا با مسئله‌ای به نام کهنگی نگاتیو برخورد نداشته بودیم، و اگر گاهی در لابراتوار یک حلقه فیلم کهنه ظاهر می‌شد، تمام متخصصین لابراتوار بسیج می‌شدند تا ببینند فیلم کهنه به چه شکل است! با این حساب، اکنون به سردخانه‌های وسیعی نیاز داریم. وقتی فیلمی از لابراتوار بیرون می‌آید و از تهیه‌کننده به پخش کننده می‌رسد متوجه تاثیر کهنگی مواد خام نمی‌شوند ولی این کهنگی، چندی بعد تاثیر خود را نشان می‌دهد.

■ **مسئله صدای فیلم در ایران متاسفانه بشکلی بی‌دلیل و منطق در جا می‌زنـــد. ضبط صدای سرصحنه که درتمام دنیا مرسوم است در ایران بکلی نادیده گرفته شده و دلایلی هم که فیلمسازان برای آن مطرح می‌کنند، نداشتن امکانات است. این دلایل به نظر شما توجیه‌پذیر است؟**

ـ تهیه فیلم با صدای سرصحنه در زمان فیلمبرداری مقدار بیشتری نگـاتیو لازم دارد و زمان بیشتری باید برای فیلمبرداری اختصاص داده شود و در نتیجه مخارج تهیه فیلم بالاتر خواهد رفت. دوم اینکه قبل‌از انقلاب که پدیده ستاره‌سازی رایج بود مردم انتظار شنیدن صدای واقعی فلان بازیگر معروف را که همواره ضعیف‌تر از صدای دوبلور بود، نداشتند. خوشبختانه بعد از انقلاب مسئله ستاره‌سازی تا حد زیادی در سینمای ایران از بین رفت و الان زمان بسیار خوبی برای شروع این‌کار است. هرچند لوازم و ابزار فنی بطور کامل جوابگوی همه فیلمها نیست ولی این دلیل نمی‌شود که‌اصلا" توجهی به این کار نشود. چون ما براحتی می‌توانیم با امکانات موجود در سال بین ۱۵ تا ۲۰ فیلم را با صدای سرصحنه تهیه کنیم. نمونه‌هایی که در ایران انجام شده بخصوص در یکی دوسال آخر بسیار موفقیت‌آمیز بوده و بخصوص صدای یکی دو تا از این فیلمها طی حیات سینمای ایران بی‌سابقه است. مثـل فیلم "مرگ یزدگرد". این شیوه باید تشویق وتلقین شود و مسلما" بعد از چهار یا پنج فیلم‌که با صدای سرصحنه فیلمبرداری‌شود، همه ناچار به پیروی می‌شوند، چون نتیجه بحدی خوب وچشمگیر است که آنها چاره‌ای جز پیروی ندارند.

■ **یکسری اشکالات بدیهی در فیلمهای ایرانی وجود دارد که بعضی وقتها فیلمبردارها آن را به گردن لابراتوار می‌اندازند و ما نمی‌دانیم گناه اصلی به گردن کیست. از جمله بسیاری از "اسپشال افکت"های ساده، از جمله "فید" و "دیزالو" هنگام تماشای فیلم، انگار از قبل معلوم است که در فیلم قرار است یک "دیزالو" انجام‌شود. در فیلم خانه عنکبوت، "فیداوت"ها به سیاهی مطلق نمی‌رسید، و فیلمبردار فیلم گفت که چون این‌کار به خوبی از طرف‌لابراتوار انجام نمی‌گیرد، ما ناچار شدیم خودمان موقع فیلمبرداری دیافراگم را بستیم و عمل فید را انجام دادیم. این اشکالات چرا پیش می‌آید؟**

ـ البته من فیلم خانه عنکبوت را ندیده‌ام و کار لابراتواری‌اش را نیز ما انجام نداده‌ایم و از این مورد بخصوص مطلع

از هنگامی که به یاد می‌آورم، درکنار پدرم به کار لابراتوار مشغول بوده‌ام.



مهندس محسن بدیع
بنیانگذار
لابراتوار بدیع

نیستم. اما من در مجموع به فیلمبردارها حق می‌دهم، چون پس از انقلاب موادی که برای تروکاژ روی نگاتیوها کشیده‌می‌شود، در دسترس نبوده است. خیلی از دیزالوها، فیدهاو اسپشال افکت‌ها روی موادی انجام شده که برای این کار ساخته نشده‌اند و درنتیجه کار بسیار بد شده است. باید مواد لازم در دسترس باشد. ایرادهای اصلی در نحوهٔ‌ورود و نگهداری آن است. مثلا" در اواخر بهار و اوایل تابستان پارسال که فصل گرماست، مقداری فیلم در گمرکات کشور بود که بیش از سه‌ماه در شرایط نامساعدی مانده بود و بعد ترخیص شد و مدتی نیز درانبارهایی که فاقد سردخانه بود نگهداری شد.

■ **چندسال پیش، تلاشهایی برای تاسیس کارخانه‌های ساخت فیلم خام در ایران صورت گرفت. گویا پدر شما نیز جزو کسانی بود که به این مسئله علاقمند بود، ولی معلوم نشد این تلاشها به چه‌علت متوقف ماند؟**

ـ همانطورکه قبلا" اشاره شد، تعداد تولیدکنندگان موادخام در دنیا انگشت‌شمارند ودلیلش این است که برای بکاراندازی چنین کارخانه‌هایی سرمایه‌گذاری بسیار سنگین و تکنولوژی بسیار پیشرفته‌ای لازم است که این دومسئله را کمتر مملکتی توانسته حل کند. ازطرف دیگر رخنه در بازارهای بین‌المللی فیلم برای‌توزیع آن نیز بسیار مشکل و پیچیده است. البته این‌کار بعد از انقلاب توسط ارگانهاو افرادی دنبال شد، و مقداری از تجربه‌هایی که صورت گرفته خوش‌بینانه بوده و چنانچه برخورد منطقی با این قضیه صورت بگیرد و حالت شعاری نداشته باشد، می‌شود کارخانه‌ای در ایران به وجود آورد که خیلی از مواد خام را بسازد. برخلاف تصور همه، این مواد شامل نگاتیو رنگی نمی‌شود، چون اولین چیزی که ساختش مقرون به صرفه است مواد سیاه و سفید بخصوص در زمینه فیلمهای طبی و میکروفیلم و سایر مواد سیاه وسفید است. چون تکنولوژی ساده‌تر، سرمایه گذاری کمتر و مصرف بسیار بالاتری دارد. شاید در ایران بتوان کارخانه‌ای را ساخت که با تولید اینگونه فیلمها کلیه نیازهای مملکت را جوابگو باشد و از نظر اقتصادی نیز سودآور باشد. اما ایجاد کارخانه‌ای که نگاتیو رنگی و سیاه و سفید و پزتیو بسازد، نیازمند صرف وقت بسیار، و در نظر گرفتن غولهایی مانند آگفاگورت است. حتی ژاپن با آن تکنولوژی غنی هنوز نتوانسته موادی را بسازد که بسیاری از تروکـاژهای فیلمسازی را جوابگو باشد. بنابراین وقتی صحبت از ایجاد کارخانه‌ای برای قطع وابستگی از این نظر می‌شود، باید سئوال کنیم که چرا خیلی از ممالک پیشرفته صنعتی از جمله ایتالیا، انگلیس و غیره دست به چنین کاری نزده‌اند؟ البته این کار چنانچه با برنامه‌ریزی صورت بگیرد، بعد از ایجاد کارخانه فیلم سیاه و سفید می‌شود اقلامی را در زمینه فیلمهای رنگی نیز تولید کرد.

■ **علت جرقه‌زدن فیلم آگفاچیست؟**

ـ دوقطعه فیلم چنانچه در یک هوای خشک بسرعت بهم مالیده شوند، بزاثر اصطکاک جرقه‌هایی در فیلم ایجاد می‌شود. این اشکال ربطی به مواد خام ندارد و بیشتر متوجه اپراتوار و کسی است که با فیلم کار می‌کند. زمانی باید با فیلم کارکرد که هوا حداقل ۵۰ درصد مرطوب باشد. پیچیدن فیلم از حلقه‌ای به‌حلقه دیگر نیز بایستی با سرعت خاصی انجام شود و فیلم پیچ حتما" بایستی "سیم زمین" داشته باشد که تا حدودی از ایجاد جرقه جلوگیری می‌کند، ولی در مملکت ما چون اصولا" رطوبت هوا همواره از ۵۰ درصد کمتر است، ایجاد جرقه بیشتر دیده می‌شود.

■ **اخیرا" گفته می‌شود که قسمتی از وسایل لابراتواری در ایران ساخته می‌شود. این موضوع تاچه حد واقعیت دارد؟**

ـ اولین‌بار، پدرم با ساختن دستگاه اپتیک صدا برای فیلم دکتر کوشان، وارد سینما شد. او در مرحله بعد دستگاه چاپ اتوماتیک را ساخت و این وسایل در زمان جنگ جهانی دوم با امکانات بسیار محدود و سختی ساخته شد. برخورد اولیه با مسئله لابراتوار در این مملکت بدین صورت بود که وسایل کار، در خود لابراتوار ساخته شود و این وضعیت بخصوص در لابراتوار ما تا ۵ سال پیش ادامه داشت. و از چند سال پیش به اینطرف نیز دستگاههایی ساخته می‌شود. بهرحال بعد از چندی وضعیت

بقیه در صفحه ۵۷

درباره فیلم «آیین بهاری»

ظرافت در اجرای یک ایده

ه فیلم کوتاه "آیین بهاری" ساختهٔ "اصغر آگه پناهی" که روز پانزدهم خرداد از شبکه اول تلویزیون پخش شد، یک اثر درخشان‌و بیاد ماندنی، به ویژه از جهت اجرای ایده‌اش بود. مضمون فیلم، کوشش درنمایش تشابه انقلاب با تحولات طبیعت است.آنچه به فیلم ارزش می‌دهد، فقط در این ایده نیست (زیرا که به طور مثال، مضمونی مانند پیوستن مردم به یکدیگر همچون قطره‌قطره‌ها و تبدیل شدن به دریای‌انسانی، در شعارها و تحلیل‌ها فراوان تکرار شده‌است) اما تجلی این مفاهیم در فرمی بسیار زیبا، ویژگی اساسی "آیین بهاری" است.

در میان نخستین نماها، که تصویرهایی از برف و سرما و یخ‌بندان است، چندنما از رژهٔ نظامیان درمیان برف همراه با تاکید برصدای پای آنان، علاوه برآن که درجهت فرم فیلم قراردارد، بخوبی القاء کنندهٔ مفهوم ثانوی اثر نیز هست. با تابش خورشید و آغاز ذوب‌شدن یخ‌ها، تصویرهای درشتی می‌بینیم از قطره‌هایی که از نوک قندیلها می‌چکد، درحالی که در هریک از این قطره‌ها چهره‌های یک انسان انعکاس یافته است. قطع پی‌درپی این نماها به یکدیگر، و سپس قطع به جمعیت، با استفاده از تکنیک سوپر ایمپوز (تصویر مضاعف) درحالی که تصویر موج می‌زند، بخوبی تداعی کنندهٔ مفهوم موردنظر فیلمساز است.

درنماهای مربوط به درگیریهای زمان انقلاب، تصویرها همچنان دارای موج‌هستند که تلاطم آن دوران را القاء می‌کنند. در نماهایی که مردم را می‌بینیم، تصویر مضاعفی وجود دارد که پیوستن قطره‌های دیگر را نشان می‌دهد، اما هنگامی که فیلم به‌تصویرنظامیان قطع می‌شود، افتادن قطره‌ها نیز قطع‌می‌شود. بیشتر تصویرهای فیلم، با همان تکنیک تصویر مضاعف ساخته شده. دقت و ظرافت دربکار گیری این تکنیک، درمیان فیلمهای ایرانی، نمونه و قابل مثال است.

کار ارزشمند شبکهٔ دوم

کار ارزشمند شبکهٔ دوم، پخش برنامهٔ صبحگاهی ویژهٔ کودکان و خانواده‌ها در تعطیلات تابستانی مدارس، طی عمر تلویزیون بی‌سابقه بوده است. این برنامه‌ها که از عید فطر آغاز شد، از سویی می‌تواند بخشی از وقت فراغت تابستانی دانش‌آموزان را پر کند، و از سوی‌دیگر با برنامه‌ریزی صحیح و یافتن ترکیبی مناسب، می‌تواند جنبه‌های سرگرم‌کننده و آموزشی را، توام داشته باشد. براساس برنامه‌های اعلام شدهٔ بیست روزهٔ نخست که در روزنامه‌ها به چاپ رسیده است، این بخش مجموعه‌ای است از برنامه‌های تازه و تکراری که البته میزان برنامه‌های تازه در میان آنها، قابل توجه است. بهرحال، در همین آغاز، اقدام شبکهٔ دوم واکنشی جز تایید نمی‌طلبد، مگر یادآوری چند نکته:

اول ــ در بخش خانواده، از عنوان برنامه‌ها چنین برمی‌آید که جنبه‌های سرگرم‌کننده آن کمتر است.

دوم ــ امید است که افزودن به ساعت پخش برنامه‌ها، محرکی در جهت افزایش تولید برنامه و یا تامین برنامه‌های تازه‌تر خارجی باشد تا از میزان برنامه‌های تکراری کاسته شود.

سوم ــ چه‌خوب است که شبکهٔ سراسری نیز اقدام به پخش برنامهٔ صبحگاهی کند، زیرا با توجه به برد کمتر برنامهٔ دوم نسبت به شبکه سراسری، عده‌ای از شهرستانیها که زیر پوشش برنامهٔ دوم نیستند، بی‌نصیب می‌مانند. و یا آن‌گونه که مسئولان وعده داده‌اند، کوشش برای ایجاد برد بیشتر برنامهٔ دوم، پیگیرانه‌تر دنبال شود، زیرا قطعا مناطقی خارج از پوشش برنامهٔ دوم هستند که از امکانات تفریحی و آموزشی کمتری برخوردارند.

«زن در سازندگی» در شبکهٔ دوم



گروه اجتماعی شبکهٔ دوم، یک فیلم سه قسمتی به نام "زن در سازندگی" ساخته است که عنوان آن، به روشنی، مضمونش را توضیح می‌دهد. قسمت اول که مدت آن ۲۷ دقیقه است و روز پنجم فروردین پخش شد، مقدمه‌ای درباره زنان ایران و نقش آنها در تولید بود. به علاوه، در این قسمت، یک روز از زندگی یک زن کارگر کارخانه گونی‌بافی رشت، در خانه و کارخانه به نمایش گذاشته شده بود.

قسمت دوم به مدت ۲۶ دقیقه، دربارهٔ زندگی زنان ایل شاهسون، به عنوان نمونه‌ای از زندگی زنان عشایر ایران است. قسمت سوم، مربوط به زنان روستایی است. در این قسمت، گوشه‌ای از زندگی زنی روستایی را می‌بینیم که دو فرزندش در زمان انقلاب و جنگ شهید شده‌اند و او همچنان مصمم وپایدار است. تهیه‌کنندهٔ "زن در سازندگی" زهرا بادرامپور است.

مشکل فیلمهای بی‌شناسنامه

یکی از مواردی که در چندساله اخیر، برای بینندگان فیلمهای سینمایی، مشکلاتی ایجاد کرده، بدون شناسنامه بودن فیلم‌هایی است که برپرده سینماها می‌آید و یا در سیمای جمهوری اسلامی ایران شاهد نمایششان هستیم.

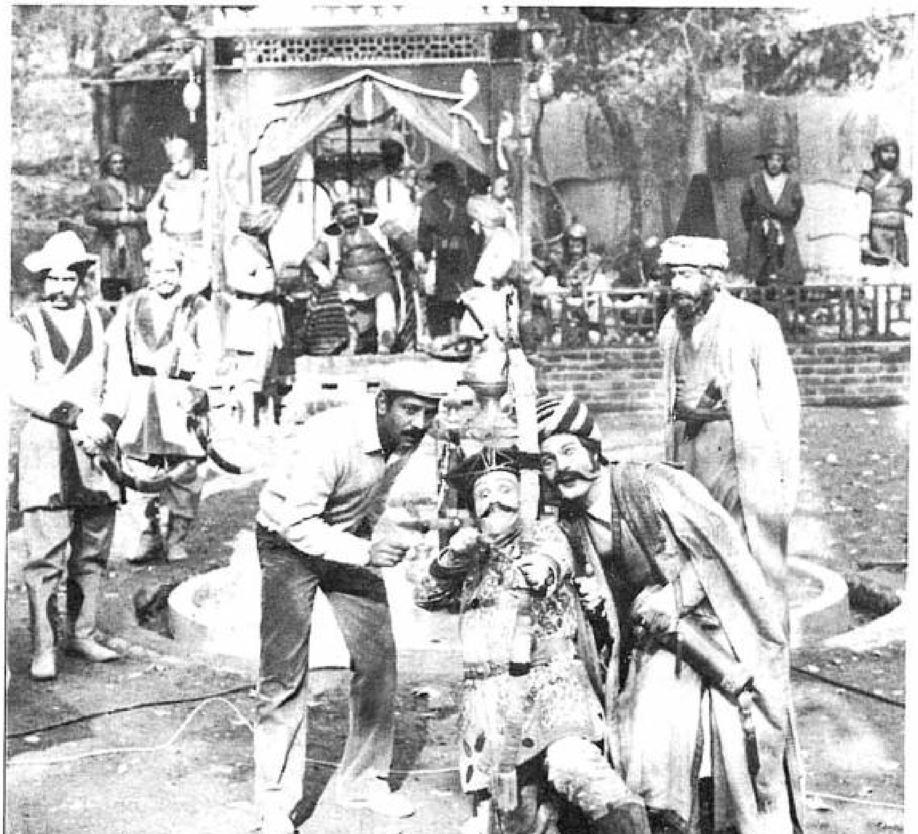
باتوجه باین‌مسئله که آثار بنمایش درآمده درچند ساله اخیر، اکثرا" از فیلم‌های قدیمی وانباری و فاقد پلاکارد قابل استفاده بتعداد کافی هستند، صاحبان فیلم، مجددا" برای این آثار پلاکاردهای تبلیغاتی تهیه می‌کنند ومتاسفانه دراین پلاکاردهای جدید بجز اسم فیلم و احتمالا" نام چند بازیگر، بقیه مشخصات فیلم (که در پلاکارد اصلی‌فیلم‌ها دقیقا" ذکر می‌شوند) حذف می‌شود، در نتیجه علاقمندان نمی‌توانند در مورد فیلم‌ها، اطلاعات چندانی کسب کنند.

عناوین ابتدای فیلم‌ها نیز نمی‌توانند دراین زمینه کمک موثری باشند، بخصوص که در چند مورد دیده شده که حتی عنوان‌ـ بندی ابتدای فیلم‌ها نیز متعلق به‌فیلم نبوده‌اند. مشخصا" فیلم "سه‌ثانیه به جهنم" را ذکر می‌کنیم، که در کپی‌ای که در سینما "صحرا" از این فیلم دیدیم، قسمتی از عناوین ابتدای فیلم متعلق به یک فیلم دیگر بود (احتمالا" یک فیلم آمریکایی) و تنها چند اسم در انتهای عنوان‌بندی، دست‌اندرکاران فیلم مورد بحث رامعرفی می‌کرد.

فیلم‌های سینمایی تلویزیون نیز بعلت بریده‌شدن عنوان‌بندی اصلی ابتدای فیلم در بسیاری از موارد فاقد شناسنامه هستند. فیلم‌های چینی و ژاپنی و اروپای شرقی که جای خود رادارند و در این نوع موارد بجاست که مترجمان و مسئولان نمایش فیلم‌های سینمایی، بجز نام کارگردان، مشخصات بیشتری دراختیار بینندگان قرار دهند.



«افسانۀ سلطان وشبان» ، پاییز پخش می‌شود



■"افسانه سلطان و شبان" یک مجموعۀ طنزآمیز تلویزیونی است که با الهام از افسانه‌ها و قصه‌های شرقی نوشته شده، و پاییز امسال از شبکه اول تلویزیون پخش خواهد شد. فیلمبرداری این مجموعۀ ده‌قسمتی، در مهرماه ۶۲ آغاز شد و در اردیبهشت ۶۳ پایان گرفت و هم‌اکنون مرحله مونتاژ را پشت سر می‌گذارد و قرار است بابک بیات برای آن موسیقی متن بسازد.

"افسانه سلطان و شبان" در بیش از ۱۲ فضای مختلف از جمله اقدسیه تهران، قصر فیروزه، استودیو گلستان، کاروانسرا سنگی و روستای شجاع‌آباد کاشان، باغ فین و تپه ماهورها و کویرهای اطراف این شهر فیلمبرداری شده است.

فیلمنامه را داریوش فرهنگ و مهدی هاشمی نوشته‌اند، داریوش فرهنگ آن را کارگردانی کرده و بازیگران را عموما چهره‌های آشنا و پرسابقه سینما و تئاتر تشکیل می‌دهند. کارگردان سریال می‌گوید:

"قصه در حال و هوایی شرقی و قدیمی می‌گذرد، اما زمان و مکان معینی ندارد. افسانه و روایتی است که با ایجاد تداعی معانی با بیننده‌اش ارتباط برقرار می‌کند. داستان، همان حکایت معروف است که به نقل از تاریخ، در زمان شاه‌عباس روی داده است."

ماجرا از این قرار است که در یک روز خوش بهاری، سلطانی هوسباز و بزدل با خدم و حشم بسیار به نخجیرگاه اختصاصی می‌رود تا شکار و تفرج کند. دست بر قضا پیرمردی فرزانه از راه می‌رسد و خوابی را که دیده است، باز می‌گوید: در خواب دیده‌ام که عنقریب تیرهای بلا از زمین و آسمان بر تو باریدن خواهد گرفت و راه گریزت نیست. بترس از روزی که مردمان به قهر آیند و حق خود از تو بازپس گیرند. سلطان سخت برآشفته می‌شود و بجای اطراق، فورا به قصر بازمی‌گردد. او در پی راه چاره، درباریان و اخترشناسان را به حضور می‌خواهد منجم بزرگ می‌گوید که تعبیر آن مرد ژولیده، یاوه‌ای بیش نبوده و شاه یکصد سال به خوبی‌و خوشی حکومت می‌راند. سلطان به وجد می‌آید و فرمان جشن و پایکوبی می‌دهد، در حالی که حوادث گوناگون و غیرمنتظره‌ای در جریان است.

نقشهای اصلی مجموعه را محمدعلی کشاورز، مهدی هاشمی، محمد مطیع، حسین کسبیان، جمشید لایق، علیرضا مجلل، سیاوش تهمورث، صادق هاتفی، احمد آقالو، داریوش ایران‌نژاد، گلاب آدینه، و خسرو صادقی بازی کرده‌اند. افسانه سلطان و شبان بصورت ویدئو تصویربرداری شده ولی با روش دکوپاژ سینمایی کار شده است. مجموعه را علیرضا مجلل با همکاری احمد کاشانچی و مرتضی جوهری تهیه کرده است.

گروه گریم با نظارت و طراحی عبدالله اسکندری و شجریان؛ گروه صدا با همکاری جهانگیر میرشکاری، اصغر شاهوردی، پرویز آبنار؛ گروه نور به سرپرستی احمد نصیرنیا؛ گروه طراحی با همکاری ایرج رامین‌فر؛ تصویربرداران: جواد صفا، یوسف دانش‌صدیق و حسن کیائی؛ کارگردان فنی: مسعود فروتن، و منشی و مدیر صحنه: منیژه تهرانی، و ناصر ازقندی در تهیه "افسانه سلطان و شبان" همکاری داشته‌اند. ●

اقتصاد سیاسی تلویزیون

نقل از: جامپ کات ــ شمارهٔ ۲۰، می ۱۹۷۹

نوشتهٔ جویس نلسون

ترجمهٔ مسعود مدنی

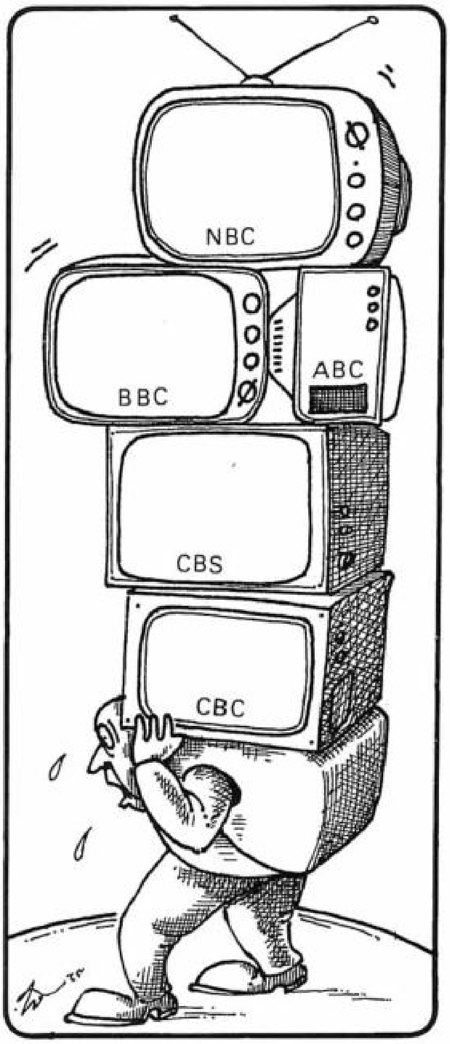
*** چرا آمریکا بــه محدودیت پخش ماهواره‌ای برنامه‌های تلویزیونی بــه بهانهٔ تهدیــد «جــریان آزاد اطلاعاتی» رأی منفی داد؟**

■ در سال ۱۹۷۲ در مجمع عمومی سازمان ملل متحد، رای‌گیری مهمی درباره‌ی نقش تلویزیون در جامعه بین‌المللی به‌عمل آمد. موضوع رای‌گیری، تعیین دورنمای پخش تلویزیونی از طریق ماهواره‌های مخابراتی به ورای مرزهای ملی و مستقیما" به گیرندگان تلویزیونی بود. البته این تصمیم‌گیری از سال ۱۹۶۸ درسازمان ملل مورد بحث بود. بعضی کشورها در مورد این مسئله چنین موضع‌گیری کردند که: کشورهای پخش‌کننده برنامــه تلویزیونی باید قبلا" موافقت کشورهای دریافت‌کننده برنامه را جلب کنند. در سال ۱۹۷۲، بنابه درخواست بیشتر کشورهای عضو مجمع، پیشنهادی‌به رای گذاشته شد مبنی بر اینکه برای پخش ماهواره‌ای، اصولی در صحنه بین‌المللی درنظر گرفته شود. نتیجه رای‌گیری به‌گونه‌ای چشمگیر در موافقت اعضاء با برقراری چنین محدودیتی در پخش ماهواره‌ای برون مرزی بود. در این رای‌گیری، صد و دو کشور رای مثبت دادندو یک کشور رای‌منفی داد. رای منفی متعلق بود به کشور آمریکا. آمریکا به این بهانه که اصول موردنظر می‌تواندتهدیدی بر "جریان آزاد اطلاعاتی" بین کشورها محسوب شود، به این پیشنهاد رای منفی‌داد.

این موضوع با درنظر گرفتن ماهیت تجارتی صنعت برنامه‌سازی تلویزیون درآمریکا، چندان شگفت‌آور نیست. عبارت "جریان‌آزاداطلاعاتی" هم یکی دیگر از اصطلاحات پوچ و بی‌معنی است که صنعت تولید برنامه تلویزیونی در آمریکا برای‌خودش‌درست‌کرده‌است. اصطلاحات دیگری که در این صنعت رایج است عبارتند از: "شیرین‌کاری" *(Stunting)* و "بـــازار ارزانی" *(Dumping)*. "شیرین‌کاری" عبارتست از تاکتیکی که یک شبکه تلویزیونی به‌کار می‌برد تا از آن طریق، شمار بینندگان تلویزیونی‌اش را نه از طریق مجموعه‌های پی‌درپی، بلکه از طریق تک برنامه‌های مخصوص بالا ببرد. (شبکه تلویزیونی *NBC* اخیرا" این تاکتیک را در مورد تلویزیون کانادا به‌کار گرفته است، شبکه تلویزیونی *CBC* هم با برنامه‌های تلویزیونی "فوق‌العاده‌مخصوص" به‌این‌کاردست‌زده‌است.) اصطلاح "بازارارزانی"، ظاهرا" ازاصطلاح‌دیگر، پیچیده‌تراست. این‌تکنیک‌درطول‌دودهه گذشته خیلی‌خوب‌صیقل یافته‌است. یک‌تجلی‌این‌اصطلاح را در یک نظرخواهی که اخیرا" در آمریکا به عمل آمده، می‌یابیم. طی این نظرخواهی از بچه‌های چهار تا شش ساله پرسیده شده بود که بین تلویزیون و پدرانشان، کدامیک را بیشتر ترجیح می‌دهند. چهل و یک درصد از بچه‌های مورد پرسش، پاسخ داده بودند که تلویزیون را ترجیح می‌دهند! اگر بخواهیم "بازار ارزانی" را به عنوان یک روش تلویزیونی بین‌المللی که از سوی آمریکا اعمال می‌شود تعریف کنیم، پاسخ به طور خلاصه این خواهد بود: "بازار ارزانی"، تاکتیکی اقتصادی است که طی آن کشور تولیدکننده‌ی بیشترین برنامه‌هــــای تلویزیونی، در کشورهای مصرف‌کننده جلوی پدیدآمدن صنعت برنامه‌سازی داخلی را می‌گیرد. البته بسط دادن این جواب کوتاه، شاید موضوع را تاحدی پیچیده نمودار کند، اما برای دستیابی به همین پاسخ‌کوتاه باید راهمان را از میان بعضی شعارها و حسن تعبیرهای صنعت تلویزیون درآمریکا، باز کنیم.

مثلا" نگاه کنیم به اصطلاح "شبکه". یک شبکه تلویزیونی چیست؟ اگر "ورایتی" و سایر نشریات تجاری تلویزیونی را که در آمریکا منتشر می‌شوند بخوانید، غالبا" به این اصطلاح برخواهید خورد. این اصطلاح بیشتر دربحث از سه شبکه بزرگ تجارتی تلویزیون درآمریکا مورد استفاده قرار می‌گیرد. در مقایسه با این شبکه‌های تلویزیونی درآمریکا، شبکه‌های تلویزیونی سایر کشورها، مینی شبکه‌هایی به‌شمار می‌آیند که در شبکه‌های تلویزیونی آمریکا گرفتار شده‌اند. مثلا" کشور کانادا را درنظر بگیریم. درسال ۱۹۷۷، کانادا بزرگترین بازار خارجی برای تلویزیون آمریکا بوده است. شبکه‌های تلویزیونی کانادا از میان تمام شبکه‌های تلویزیونی در سراسر جهان، برای خرید برنامه‌های تلویزیونی آمریکا بیشترین ارقام را پرداخته‌اند. جدول زیر که براساس ارقام ارائه شده در مجله "ورایتی" طی سالهای ۷۸ ــ ۱۹۷۶ تهیه شده، ارقامی را که هفت کشور مهم برای برنامه‌های تلویزیونی آمریکا پرداخته‌اند، نشان می‌دهد. ارقام ذکر شده در جدول برای برنامه‌های نیم ساعته است؛ با دوبرابر کردن این ارقام، قیمت پرداختی برای برنامه‌های یک ساعته به دست می‌آید:

نام کشور		متوسط قیمت پرداختی برای یک برنامه نیم‌ساعته به‌دلار در سالهای		
		۱۹۷۵	۱۹۷۶	۱۹۷۷
کانادا	*CBC*	۲۵۰۰ — ۴۰۰۰	۲۵۰۰ — ۴۰۰۰	۴۵۰۰ — ۶۰۰۰
	رادیوکانادا	۲۰۰۰ — ۳۵۰۰	۲۰۰۰ — ۳۵۰۰	۳۰۰۰ — ۵۰۰۰
	CTV	۱۵۰۰ — ۲۵۰۰	۱۵۰۰ — ۲۵۰۰	۵۰۰۰ — ۷۰۰۰
انگلستان		۳۵۰۰ — ۵۰۰۰	۳۵۰۰ — ۵۰۰۰	۴۵۰۰ — ۶۰۰۰
فرانسه		۴۲۰۰ — ۴۵۰۰۰	۴۲۰۰ — ۵۰۰۰	۵۰۰۰ — ۵۵۰۰
آلمان‌غربی		۴۹۰۰ — ۵۳۰۰	۴۹۰۰ — ۵۳۰۰	۴۹۰۰ — ۵۳۰۰
برزیل		۱۴۰۰ — ۲۰۰۰	۲۰۰۰ — ۳۰۰۰	۴۰۰۰ — ۵۰۰۰
استرالیا		۲۵۰۰ — ۳۰۰۰	۲۵۰۰ — ۳۰۰۰	۳۰۰۰ — ۳۵۰۰
ژاپن		۳۰۰۰ — ۳۵۰۰	۳۰۰۰ — ۳۵۰۰	۳۰۰۰ — ۳۵۰۰



با یادآوری این موضوع که کانادا فقط ۲۴ میلیون جمعیت دارد، ارقام فوق بیشتر توجه ما را به خود جلب می‌کنــد. به‌استثنای ژاپن، جمعیت کشورهای خریداربرنامه‌تلویزیونی بین حداقل دوبرابر جمعیت کانادا و حداکثر پنج‌برابرآن (ژاپن) درنوسان است.

رابرت سارنوف به‌عنوان رئیس هیئت مدیره شبکه تلویزیونی مهم آمریکا، *NBC*، طی یک گردهمایی مهم اتحادیه‌های تلویزیونی اروپا در نیویورک در سال ۱۹۶۲، اعلام داشت:

"ما در حال حاضر می‌رویم تا به موهبتی دست یابیم که تاریخ آن را به‌ندرت به‌کسی، آن هم در این مقیاس عرضه کرده است. طی قرن‌ها، بشر همواره آرزوی دست‌یافتن به یک زبان بین‌المللی را درسر می‌پروراند، زبانی که بتواند مانع زبانی را میان ملل مختلف از میان ببرد... امروزه بشر زبان بین‌المللی حقیقی را در تلویزیون یافته است. امروزه این زبان با قابلیت انعطاف و انطباقی که با تمام زبانها دارد، بی‌درنگ به تمام نقاط جهان‌مخابره می‌شود. در دنیایی که هنوز میلیونها انسان بی‌سواد یا کم‌سواد دارد، این زبان با تمام ملل حرف می‌زند. این پدیده امروزه با تمام انسانها با زبانی روشن به‌صحبت می‌نشیند. از طریق این‌زبان شیوا و روان، بگذارید برسر در ساختمان BBC بخوانیم که ملتهای دنیا در نهایت در صلح و آرامش بایکدیگر به‌گفتگو خواهند نشست."

چندماه قبل از آنکه این سخنان از دهان "سارنوف" بیرون آید، مجله‌ی "ساتردی ریویو" درآمریکا نوشت:

"صنعت تلویزیون که در آمریکا تمام وقت وبیشترین هزینه‌ها را به خود اختصاص داده، در راه فتح اروپای غربی و آفریقاست. بی‌شک، زمان درازی نخواهد گذشت که این صنعت دنیا را فتح می‌کند."

جمله‌های فوق بیشتر در رابطه با کلمات سارنوف، احساس آشنایی در ما بیدار می‌کنند. این موضوع بیشتر وقتی قابل توجه است که اوایل دهه شصت را به‌یادآوریم که تئوریسین‌های کانادایی رسانه‌های گروهی، همراه با دیگران ذهن خود را با اصطلاحاتی مثل "ملل تلویزیونی شده" و "قبیلـه‌ی جهانی" خسته می‌کردند. اینان زیرساخت‌های اقتصادی صنعت تلویزیون را که سود تجارتی‌برنامه‌های‌تلویزیونی آمریکایی را امکان‌پذیر می‌کرد، اساسا" نادیده می‌گرفتند. به عنوان‌مثال کشور کانادا، دارای پیچیده‌ترین سیستم پخش امواج تلویزیونی برای انتقال تصویر تلویزیونی به تمام نقاط کشور است. به‌عبارتی از نظر مخابرات ماهواره‌ای، کانادا پیشرفته‌ترین و به عبارتی‌تلویزیونی‌ترین کشور جهانست. به این ترتیب است که کانادا بزرگترین بازار را بـرای برنامه‌های تلویزیونی آمریکا فراهم می‌آورد. امروزه پیشرفته‌ترین تکنولژی جهان در کانادا برای رساندن برنامه‌های تلویزیونی آمریکا مورد استفاده قرار می‌گیرد. یعنی اگر کشوری مدلی را که سارنوف از آن حرف می‌زد، موردتقلید قرار داده باشد، آن کشور کاناداست.

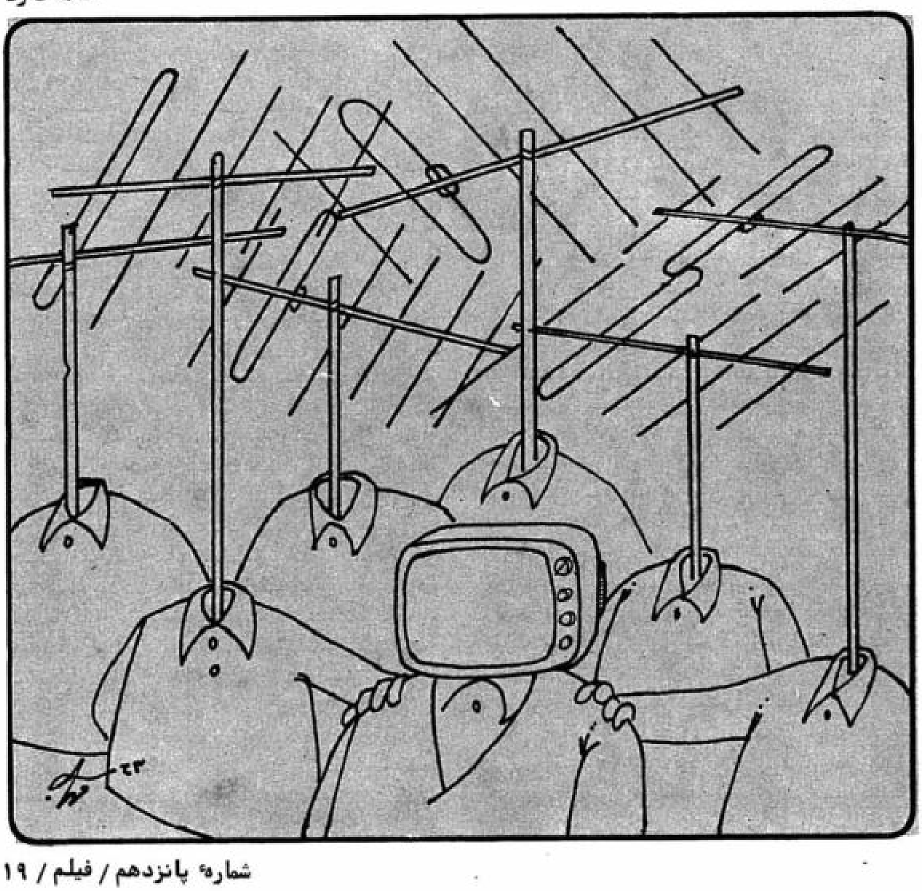
درسال ۱۹۷۶ فقط پنج‌کشور در سراسر دنیا بودند که در تلویزیون‌هایشان حتی یک برنامه تلویزیونی از آمریکا پخش نکردند. این کشورها عبارتند از: چین، کره شمالی، ویتنام شمالی، آلبانی، و مغولستان. البتـه، این موضوع چندان جای تعجب ندارد. برای شبکه‌های تلویزیونی آمریکا، اواخر دهه پنجاه واوایل دهه شصت، زمان پرمشغله‌ای بود. درسال ۱۹۶۱، شبکه تلویزیونی CBS با شرکت تلویزیونی ایتالیایی RAI قراردادی بست که طی آن باید این شرکت تلویزیونی را در تولید برنامه، مجموعه‌های خبری و راه‌اندازتن روابط عمومی و فروش یاری دهد. سپس CBS شبکه سراسری تلویزیون اسرائیل را به وجود آورد. در این زمان شبکه بزرگ دیگر آمریکا، NBC، تشکیـــل و تـاسیس شبکه‌های تلویزیونی در کشورهای پرتغال، پرو، سوئد و یوگسلاوی را به عهده گرفت. سپس همین شبکه فرستنده‌های تلویزیونی در مصر، آرژانتین، هنگ‌کنگ و ایتالیا تاسیس کرد و بعد از آن در طرح‌ریزی شبکه‌های تلویزیونی در کنیا، سیرالئون، سودان، اوگاندا، نیجریه و عربستان سعودی شرکت کرد. یادمان می‌آید که در همین سالها، استقبال از برنامه‌های تلویزیونی شبکه ABC در حداقل بود. بیچاره ABC، راستش اینست که در این سالها آنها سرشان جای دیگری گرم بود! بله شبکه ABC داشت‌سهام سیستم‌های‌تلویزیونی‌کشورهای کاستاریکا، هندوراس، گواتمالا، السالوادور، نیکاراگوآ، ژاپن، استرالیا و فیلیپین را خریداری می‌کرد و در مکزیکو، بریتانیا، وآلمان‌غربی در شرکت‌های تولید برنامـه تلویزیونی، سرمایه‌گذاری می‌کرد. "آندرو هورویتس" این اطلاعات را در مقاله‌ای در مجله‌ی "MORE" در سال ۱۹۷۵، چنین بیان می‌دارد:

"شبکه ABC در ســال ۱۹۵۰ اولیـن فرستنده‌ی تلویزیونی را در کشور اکوادور تاسیس می‌کند، و سپس در بناکردن شبکه پخش امواج فیلیپین و شبکه تلویزیونی عربی‌خاورمیانه ــ شامل فرستنده‌های تلویزیونی سوریه، لبنان، کویت، عراق، اردن ــ شرکت می‌کند. این شبکه در طی دهه شصت به شبکه‌های‌تلویزیونی‌اش در کشورها، فرستنده‌های دیگری را هم اضافه می‌کند. در اواخر دهه شصت، شبکه ABC، ۶۸ فرستنده تلویزیونی در ۲۷کشور بنا می‌کند."

اکنون می‌فهمیم که چندان شگفت‌آور نیست که چرا محققان سازمان ملل‌متحد، درتحقیقاتشان پیرامون جریان آزاد برنامه‌های تلویزیونی درجهان در سال ۱۹۷۴، متوجه نوعی عدم توازن می‌شوند. با درنظر گرفتن این موضوع که غالب کشورها دارای سیستم تلویزیونی بودند و تلویزیون درآن موقع یک "زبان بین‌المللی" شده بود، می‌فهمیم که چه حجم عظیمی از برنامه‌های تلویزیونی مورد مبادله قرار می‌گرفت. این تحقیقات نشان می‌دهد که از چهار کشور صادرکننده برنامه تلویزیونی، آمریکا هرسال بیش از ۱۵۰/۰۰۰ ساعت، بریتانیا ۲۰/۰۰۰ ساعت، فرانسه۲۰/۰۰۰ ساعت و آلمان‌غربی ۶۰۰۰ ساعت برنامه تلویزیونی به سایر کشورها صادر می‌کردند. به‌عبارت دیگر آمریکا سالانه سه‌برابر مجموع برنامه‌های تولید شده توسط سه‌کشور دیگر، برنامه صادر می‌کرد. آمریکا در حال حاضر آنقدر برنامه‌تلویزیونی تولید می‌کند که می‌توان با آنها وقت‌بیست و دو شبکه تلویزیونی را که ۱۸ ساعت در روز برنامه پخش می‌کنند، یک‌سال‌تمام پر کرد.

البته در اینجا باید یادآوری کنیم که درسال ۱۹۷۱، قانونی از طریق کمیسیون فدرال ارتباطات در آمریکا به‌تصویب رسید که شبکه‌های تلویزیونی آمریکا را ملزم می‌داشت از وابستگی‌های خارجی آزاد باشند. از طرفی این قانون دوجنبه مهم از صنعت برنامه‌سازی تلویزیونی را در آمریکا مورد اشاره هم قرار نمی‌داد. اکنون به این دو جنبه می‌پردازیم.

ادامه دارد



بازیگری در سینمای ایران

- گفتگو با سوسن تسلیمی

برای بازیگری، علاقه و استعداد، کافی نیست



■ "سوسن تسلیمی" را، بیشتر می‌توان بازیگر تئاتر دانست، تا سینما. اما حضورش درمجموعهٔ تلویزیونی "سربداران"، نام او را به‌عنوان یک بازیگر جلوی دوربین نیز مطرح کرده است ــ به‌علاوه که تسلیمی بازیگر دوفیلم به‌نمایش درنیامدهٔ "چریکهٔ تارا" و "مرگ یزدگرد" نیز هست. نمایش "سربداران" انگیزهٔ گفتگو با اوست.

■ در مورد تحصیلاتتان درزمینه نمایش و سوابق بازیگریتان توضیح دهید.

ــ فارغ التحصیل رشته بازیگری هستم، ازبخش تئاتر دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران. پیش از آغاز دانشکده، در سالهای مدرسه، کار نمایش می‌کردم‌و پیش از آن یادم هست که مادر و پدرم هردو بازیگران صحنه بودند. پدرم این حرفه را رها کرد، ولی مادرم تا آخرین روزهای زندگی کوتاهش بازیگر صحنه نمایش بود. پدر او"آخوندنیا" مترجم نمایشنامه در تئاتر رشت بود. او از اخلاف "فتحعلی آخوندزاده" نخستین نمایشنامه‌نویس ایرانی است‌که نمایشنامه‌هایش را به ترکی نوشته، ولی در یکی از نامه‌های فارسی خود می‌گوید" گرچه علی‌الظاهر ترکم، اما نژادم‌از پارسیانست، جدم از رشت آمده و درآذربایجان توطن اختیار کرده است".

اولین‌باری که به روی صحنهٔ حرفه‌ای رفتم، در سال اول دانشکده درس‌می‌خواندم. نمایشنامه از "آرتورمیلر" بود، به‌کارگردانی حمیــد سمندریان. من به‌طورتصادفی در آن نمایش‌بازی کردم. یکی از بازیگران به دلیل گرفتاری نتوانست بیاید و سمندریان نقش او را به‌من داد، درحالیکه فقط پانزده‌روز به‌شب اول‌نمایش مانده بود و او اصلا" مطمئن نبود که من بتوانم از عهدهٔ آن برآیم. به‌طور طبیعی، اولین‌کار حرفه‌ای مقداری نگرانی و دستپاچگی همراه می‌آورد که بدون استثناء همهٔ بازیگران گرفتار این احساس بوده‌اند. کارگردان در اولین بازی هنرپیشه در تئاتر مسئولیت مهمی به عهده دارد. خوشبختانه حمید سمندریان از مهمترین و بهترین کارگردانان تئاتر بودو سالها در این زمینه تجربه داشت. با کمک او درمدت کوتاهی توانستم برای اجرای نقش‌آماده شوم. او اولین معلم من در تئاتر بود. علاقهٔ او به‌کارش و احترامی که برای تئاتر قائل بود، همیشه در ذهن‌من و بازیگرانی که با او کار کرده‌اند، بیادماندنی و قابل ستایش است. سپس به‌طور متمرکز، کارم را فقط در " گروه تئاتر پیاده" و " گروه بازیگران شهر" ادامه دادم و در نزدیک به پنجاه نمایشنامه شرکت کردم. در گروه تئاتر پیاده که از مهمترین گروههای جوان تئاتر بود، در چنـدیـن نمایشنامه بـه کارگردانی همسـرم " داریوش فرهنگ" بازی کردم که همهٔ آنها در زمان اجرا مورد استقبال بسیــار خوب تماشاگـران قرار گرفتند. تجربه‌های اساسی من حین کار در " گروه‌بازیگران‌شهر"بودکه‌به‌طور مداوم درآن بودم و بعدها از آن "گروه تئاتر چهارسو" بیرون آمد. درنظم شدید و سخت‌گیرانهٔ این گروه که به سرپرستی وکارگردانی آربی‌اوانسیان اداره می‌شد، هشت ساعت در روز تمرینهای مربوط به‌حرکت و صدا، بداهه‌سازی ونمایشنامه خوانی انجام می‌دادیم.

در طول کارم این اقبال را داشتم که با بهترین کارگردانان و بازیگران‌تئاتر همکاری کنم. آخرین شبی که به روی صحنه رفتم، هیجدهم آبان سال ۵۸ در نمایشنامهٔ "مرگ یزدگرد" ــ نوشته وکارگردانی بهرام بیضایی ــ بود.

■ چطور شد که به بازیگری در سینما پرداختید؟

ــ بازی در تئاتر و حضور صدها تماشاگر کنجکاو، تیزبین ومنتقد که هرشب درتاریکی بی‌انتهای سالن نمایش به قصد کشف اندیشه، عقیده و سلیقهٔ گروه نمایشگر قلب سالن را به تپش در می‌آوردند، برایم با هیچ‌چیز دیگر قابل تعویض نبود. انگار تمامی زندگی درآن دوساعتی بود که در آن پایانی نبود. هرگز تصمیم نداشتم بازیگری را در سینما ادامه دهم. آنچه که از سینما در تصور داشتم، دوربینها، چراغهای نورپردازی، شلوغی و رفت‌وآمد همکاران فنی و کسانی که لحظه به لحظه پوشش، آرایش وحرکتهای بازیگر را تحت نظر دارند، و خلاصه بی‌نظمی غریبی بود که در پشت صحنهٔ فیلمها دیده بودم، ویا گاهی که از نمایشهای ماننمونه برمی‌داشتند با آن روبرو شـده بودم. فکر می‌کردم در چنین شرایطی چطور می‌شود خوب و در سطح توقع رهبری فیلم بازی کرد؟ در بهار سال ۵۷ بهرام بیضایی با من درمورد بازی در فیلم "چریکهٔ تارا" صحبت کرد. با این که تا آن‌وقت از بازی در سینما خودداری کرده بودم، ولی به دلیل احترامی که نسبت به‌کار آقای بیضایی ونگرش او به شخصیت زن در آثارش قائل بودم، با اشتیاق بازی را قبول کردم. ماه‌ها قبل ازشروع فیلم باهم حرف زدیم، هم درمورد آن فیلم بخصوص و هم درباره آنچه که در هنر مربوط به طرز اندیشه و سلیقه‌هایمان می‌شد. برای کار کردن، اعتماد متقابل و تفاهم لازم بود. سرانجام فیلم ساخته شد و متاسفم که پروانه نمایش نگرفت. درسال ۶۰ دردومین‌فیلم سینمایی خود "مرگ یزدگرد" که آن‌هم توسط بیضایی ساخته شد، شرکت کردم. فیلمی که در شرایطی بسیار دشوار و با حداقل امکانات مربوط به‌آن ساخته شد، اما به‌علت اینکه از صدای سرصحنه درآن استفاده شـد نمونه بسیار خوبی است از بازیگری کامل. این فیلم هم متاسفانه تاکنون به نمایش عمومی گذاشته نشده است.

■ شما که تجربه بازیگری تئاتر و اخیرا سینما دارید، تفاوت این دونوع بازیگری را چگونه می‌بینید؟

ــ هدف تئاتر و سینما، هردو در نمایش دادن و بازگوکردن‌عواطف، رابطه‌ها، اندیشه‌ها وحساسیتهای گوناگون بشری و تحلیل واقعیتها است. اما هردوی این هنرها در عمق دارای زبان خاص خودشانند، و در نحوه بیان، متفاوت هستند. گاهی کارگردانی در سینما از زبان تئاتر استفاده می‌کند و بالعکس. این‌کار تازگی ندارد و ایرادی هم برآن نیست، چون لابد موضوعشان طوری است که این ضرورت را ایجاب می‌کند. ولی قاعده کلی این است که تئاتر میدان دیگری است با قوانین خاص خودش. در تئاتر قرارداد چگونگی اجرا بین بازیگر و کارگردان، قبل از آمدن تماشاگر به‌سالن گذاشته می‌شود و پس از ورود تماشاگر، بازیگران مستقیما" به عنوان مسئولان اولیه نمایش شناخته می‌شوند. هرچند که حضور بی‌چون و چرای کارگردان در برداشتی که از نمایش داده است، به‌طرز آشکاری محسوس است. تماشای تئاتر و سینما هم با یکدیگر تفاوت دارد. در تئاتر، تماشاگر بدون واسطه حضور دارد. فاصله‌ای میان او و گروه‌بازیگر نیست و دریافتهایش آنا" به بازیگران منتقل می‌شود. عکس‌العمل‌های درست او وهمدردیهای عاطفی‌اش می‌تواند در ضمن اجرای نمایش در بازی بازیگران مداخله وتاثیر داشته باشد. بازیگر تمرکزش را تا حدود زیادی مدیون حضور تماشاگر است. ولی در سینما دوربین میان تماشاگر و بازیگر واسطه است و احساسات جمعی که بعدا" فیلم را خواهد دید، نمی‌تواند در بازی ضبط شده تغییری ایجاد کند. درسینما بازیگر سعی می‌کند شخصیتی را که قرار است بازی کند، بشناسد و با آن منطبق شود. وحتی هنگام فیلمبرداری جمع کوچک پشت دوربین را نیز تحت تاثیر قرار دهـد. اما کارگردان هم می‌تواند با رهبری‌نادرست و غلط، و نابجاقرار دادن دوربین و تدوین مغشوش، از یک بازیگر خوب یک بازی بد نشان بدهد و یا با رهبری و کار درست، از بازیگری معمولی و نابلد، یک

بازی خوب به نمایش بگذارد. به دلیل همین قانون است که در سینما باید با کارگردانی کارکرد که مورد اعتماد باشد، چون هرآنچه که درهنگام بازی به ذهن بازیگر خطور می‌کند، بلافاصله توسط چشم حساس دوربین ضبط می‌شود. اگر رهبری کارگردان مورد تردیدباشد، این برروی پرده کاملا" محسوس است. شاید بتوان در تئاتر خطر کرد، ولی در سینما هرگز. "چریکهٔ تارا"، اولین تجربه من در سینما، برایم بسیار مهم بود. تمام کوششم این بود که مشکل معمول بازیگران تئاتر را نداشته‌باشم واین را مدیون سازنده فیلم می‌دانم که با ایجاد فضای متمرکز و آشناکردن ذهن من با زبان سینما، کمک کرد تا در ضمن فیلمبرداری تسلط خود را بربازی از دست ندهم. بنابراین من دیگر مشکل تداوم احساسات را که اساسی‌ترین مساله بازیگران تئاتر است، نداشتم. کوتاه یا بلندبودن نماها و یا رفت‌وآمد مردمی که برای تماشای فیلمبرداری می‌آمدند، لطمه‌ای به‌تمرکز من نمی‌زد. براثر حضور حرفه‌ای و راهنماییهای کارگردان، عواطف و نیروی لازم برای بازی آن نقش بخصوص همیشه درمن وجود داشت، حتی وقتیکه بین دونما زمان زیادی فاصله می‌افتاد.

■ در سینمای ایران، بازیگری ضوابط و معیارهای خاصی پیدا کرده است. دراین مورد چه‌نظری دارید؟

– باید برای جامعه، سینمای خوب و بازی خوب مهم باشد تا بازیگر خوب به‌وجود آید. وقتی فرقی نکند که چه فیلمی برروی پرده می‌آید، وقتی توقع از سینما و بازیگری اندک باشد، بازیگران هم برای بازی خوب چندان زحمتی به‌خود نمی‌دهند و حساسیت خود را کم‌کم در مورد حرفه‌شان از دست می‌دهند. در هرکاری شرکت می‌کنند و معیار بازیگری خوب، زیاد بازی‌کردن می‌شود، نه کیفیت آن. و به تدریج سطح بازیها پایین می‌آید. البته هستند بازیگرانی که مقاومت به‌خرج می‌دهند و در هر شرایطی حاضر به قبول هرنقشی نیستند. حتی در شرایط سخت مالی، هنر را وسیلهٔ گذران زندگی نمی‌کنند. حاضرند سالها صبر کنند تایک کار خوب در سطح توقعشان به‌آنها پیشنهاد شود. این بازیگران معمولا" به دلیل درست فکرکردن مورد سرزنش اطرافیان قرار می‌گیرند. برای بازیگر خوب داشتن، اول باید سینمای خوب ایجاد کرد. اگر مثلا سینمای ژاپن بازیگران خوبی دارد، برای آنست که کارگردانهایی همچون میزوگوشی، ازو، کوروساوا و کوباياشی دارد که به‌زن به عنوان زن نگاه می‌کنند، نه به عنوان وسیلهٔ تجارت، و نه مانند مرد. و برای آنست که ژاپن خودش تولیدکنندهٔ مهم وسایل فنی، از دوربین گرفته تا نگاتیو است، وبرای آنست که یکی از بزرگترین مراکز صنعت سینمای جهان است که درآن حق همه‌گونه انتخاب هست. اگر فیلم خوب ساخته شود، بازیگر مجبور به‌کوشش بیشتری می‌شود. کار او دقیقا" در ارتباط مستقیم با کل فیلم است، اگر همهٔ عوامل در فیلم درست باشد، بازی هم درست خواهد بود. فیلم بدوفضای بی‌تفاوت، چه جای زحمت کشیدن دارد؟ اصلا" چرا باید در فیلم بد زحمت کشید؟ میان همهٔ بدها، کمتر بد بودن افتخاری ندارد. اگر سینمای بهتر کنار گذاشته شود، و در نتیجه آنهایی که کارشان را بلدند کار نکنند، سطح فیلمها پایین می‌آید و سطح بازیگری پایین‌تر.

■ چه تفاوتی می‌بینید بین بازیگرانی که با پشتوانه تحصیلات بازیگری کار خوبی ارائه می‌دهند و دیگرانی که فاقد آن هستند، اما با موفقیت از عهده اجرای نقش برمی‌آیند؟

– داشتن علاقه و استعداد، به‌تنهایی کافی نیست تا انسان بتواند درحرفه‌اش به پیشرفتها و کشفهای تازه دست یابد. بازیگر باید در محیط مناسب باشد. مدرسه‌های هنر محل تجمع آنهایی است که برای بهترفراگرفتن این حرفه دورهم جمع شده‌اند. در سراسر دنیا، مدارس هنری پیوسته نقشی پیشرو در این زمینه داشته‌اند. این مدرسه‌ها می‌توانند محیطی مناسب برای رشد باشند، ولی‌نمی‌توانند معجزه کنند، نمی‌توانند به‌زور سواد بدهند و استعداد ببخشند. بستگی به بازیگر دارد. درست است که همه نوابغ به مدارس هنر نرفته‌اند، ولی درجهان، نابغه‌ای را هم نمی‌توان مثال زد که بدون دانایی وفرهنگ، آثار نبوغ‌آمیزی به وجود آورده باشد. بازیگری که صرفا بر استعدادش تکیه کند، و زحمتی برای بهتر شدن نکشد، هنرمندی که از گذشتهٔ حرفه‌اش بی‌اطلاع باشد و نخواهد قدمی فراتر از آنچه رفته‌اند بردارد، هنرش دوامی نخواهد داشت و به زودی به زوال خواهد رفت.

■ چه بازیگرانی برای شما الگو هستند؟ وآیا اصلا" چنین سرمشق‌هایی دارید؟

– نمی‌شود به قصد تقلید، سبک کار کسی را سرمشق قرارداد. هیچ بازیگری نمی‌تواندبا حفظ اصالت خویش از کار کسی‌و یا کسانی نمونه‌برداری کند. هرکس‌مطابق با نیرو و



استعدادی که در خود سراغ دارد وامکانات احساسی که در خود می‌شناسد عمل می‌کند. می‌توان رفتار و سطح بازیگری کسی را مورد نظر قرار داد و تحسینش کرد و با او دریک جبههٔ هنری خاص قرار گرفت ولی تقلید از او تقلب به حساب می‌آید. می‌شود کار بازیگران بزرگ دنیا را سرمشق قرار داد، و از تجربه‌های خوب و بدشان درحرفه سود برد، به شرط آنکه بتوان در شرایط زیستی آنها هم قرار گرفت. هنرمندان نمونه، همیشه در جامعه خودشان و در شرایط محیط خودشان سرمشق قرار می‌گیرند. هرکس در محیط خودش قابل بررسی است. برای همانند آنها بودن، باید همانند آنها نیز میدان عمل داشت.

■ نقش و اهمیت بازیگر زن در سینمای ایران را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

– سینمای‌ناسالم، بکلی مردود است. ولی من زنانی را که در چنین سینمایی بودند، سرزنش نمی‌کنم. آنها انعکاس سیاست غلط فرهنگی و خواست گروه عظیمی از تماشاگران – که خود قربانی چنان فرهنگی بودند – بنظرم می‌آیند. وقتی آذرشیوا در سالهای حدودپنجاه جلوی دانشگاه به آدامس فروختن پرداخت، کسی به‌معنای‌واقعی این اخطار پی‌نبرد، ودنیای مسلط حمایت از سینمای ناسالم، به تخطئه او پرداخت. ولی او نمایندهٔ نارضایتی زنان سینما از حرفه‌ای بود که در طول مسیر خود به کلی دگرگون شده بود.

در سینمای‌ایران، زنانی‌هم بوده‌اند که‌ارزش این حرفه را حفظ کرده‌اند. آنها مجبور شدند یا زود این میدان را ترک کنند یا آنقدر احتیاط کنند که جز یکی دوبازی از آنان ثبت نشده وحافظهٔ جامعه متاسفانه آنها را اصلا" به یاد ندارد، و در عوض در ذهن خود تصویرهمان زنانی را نگه می‌دارد که به‌زبان سرزنششان می‌کند.

■ آیا تاکنون بازیگری توانسته است نقشی را در هویت دادن به هنرپیشه زن بازی کند؟

– وقتی فیلمنامه دارای ساختمان واستحکام باشد، نقشهایی که درآن مطرح می‌شود، چه زن و چه‌مرد، دارای همان استحکام و انسجام خواهد بود. حتی اگر نقش فقط پنج دقیقه در فیلمنامه حضور داشته باشد. با این که تا به‌حال در فیلمها نقش مرد بیشتر حق‌مطرح شدن را داشته است، ولی به دلیل ضعف ساختمانی اکثر فیلمنامه‌ها، تعداد بازیگرانی که توانسته‌اند هویت واقعی مرد را نشان بدهند هم انگشت‌شمار است. دراین‌فیلمنامه‌ها روانشناسی شخصیتی مرد وجود ندارد. مرد نقش بیشتری دارد، به دلیل این که از امکانات اجتماعی و جسمانی بیشتری‌برخوردار است و می‌تواند داستان را از جهت حادثه‌و ایجاد هیجان پیش ببرد. این نوع فیلمها به بازیگری احتیاج ندارد و فقط اشخاصی رالازم دارد که بتوانند حرکاتی مانند دویدن، پریدن، ماشین راندن، دعواکردن و چاقوکشیدن را به خوبی انجام دهند. برای همین سالهاآدمهایی

بقیه در صفحه ۴۱

سینمای

محرم تو
Confidentially Yours

کارگردان: فرانسوا تروفو ه فیلمنامه: فرانسوا تروفو، سوزان شیف‌من، جیـــن اورل ه فیلمبردار: نستور آلمندروس ه بازیگران: ژان لوئی ترنتینیان، فانی آردان ه محصول ۱۹۸۴، فرانسه

این فیلم بزرگداشتی از نوع فیلمهای سیاه (film noir) دههٔ ۴۰ فرانسه است و از داستان هیجان‌انگیز چارلز ویلیامز بنام "شنبه شب طولانی" اقتباس شده و ماجرای یک دلال زمین بدشانس است که در کارهایش همه او را مقصر می‌دانند و محکوم می‌کنند، در حالیکه او بیگناه است. دختری در دفتر او کار می‌کند و در واقع این دختر است که دست بکارهای خطرناک می‌زند. منشی او باربارا به جهت اعتقادی که به او دارد، با روشهای مختلف سعی می‌کند از او رفع اتهام کند. فیلم از نماهای فراوانی همچون چراغهای نئون، سایه‌های بلند بر دیوار و باریدن باران در خیابانهای تاریک تشکیل شده است.

رها شده
Footloose

ه کارگردان: هربرت راس ه فیلمنامه: دیـن پیچفورد ه بازیگران: کوین باکن، لوری سینگر ه محصول ۱۹۸۴ آمریکا.

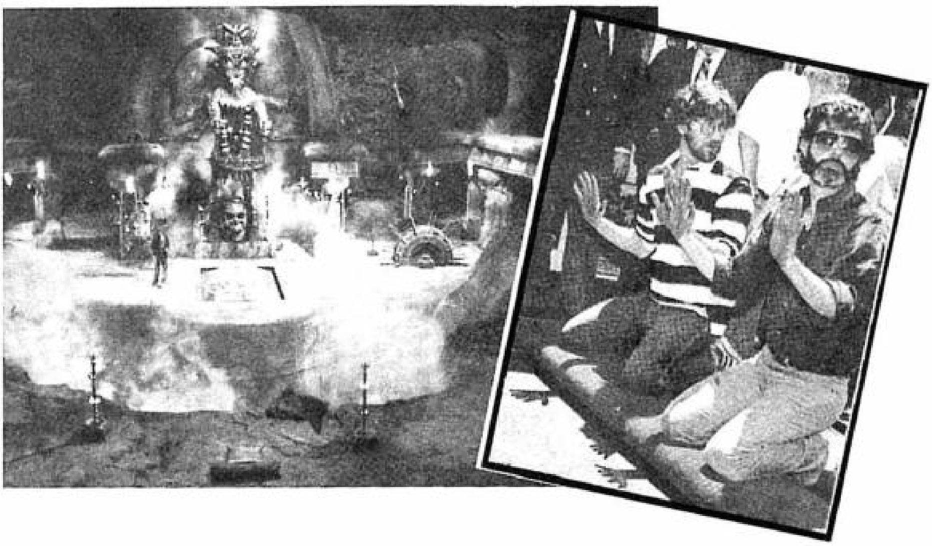
در یکی از شهرهای کوچک غرب آمریکا، مردی که رهبر اعتقادی مردم است مسائلی چون رقص، موزیک راک و کلا نشانه‌هائی را که این روزها جوانان آمریکا را جذب می‌کند، ممنوع کرده است.

یک محصل شیکاگوئی با داشتن تمام مظاهر یک جوان امروزی آمریکایی که شدیدا از مـد پیروی می‌کند، وارد شهر می‌شود و آرامش شهر را در هم می‌ریزد.

پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند
Postman Always Rings Twice

کارگردان: باب رافلسون ه فیلمنامه: دیوید مامت ه بازیگران: جک نیکلسون، جسیکا لانژ ه محصول ۱۹۸۳.

فیلم براساس نوول جیمز کین ساخته شده است. زن و شوهری کنار جاده، یک رستوران دارند. مردی وارد زندگی آنها می‌شود، با زن رابطه برقرار می‌کند، طی توطئه‌ای به‌کمک هم مرد را به‌قتل می‌رسانند و زندگی دلهره‌آمیز خود را آغاز می‌کنند. طی حادثه‌ای در حین فرار از پلیس، زن کشته می‌شود و مرد به‌دام می‌افتد. براساس این کتاب، ویسکونتی در سال ۱۹۴۲ فیلم وسوسه را ساخت.



سمت راست: جورج لوکاس و استیون اسپیلبرگ، در محلی که عده‌ای از شخصیت‌های هالیوود اثر دستان خود را به یادگار گذاشته‌اند، پنجه‌های خود را فشرده‌اند ــ سمت چپ: یک نما از فیلم اخیر اسپیلبرگ به نام "ایندیانا جونز و معبد سرنوشت".

برنامه های مشترک استیون اسپیلبرگ و جورج لوکاس تا سال ۱۹۹۰
«دنیای ستاره»

■ اخیرا استیون اسپیلبرگ و جورج لوکاس برنامهٔ همکاریهای خود را تا سال ۱۹۹۰ اعلام کرده‌اند. این برنامه شامل ساختن یک پارک تفریحی بزرگ است بنام "دنیای ستاره" که در آن همه می‌توانند در نمایشهایی که از صحنه‌های مختلف فیلمهای آنها ساخته‌شده، شرکت کنند. جایی مانند "دیسنی‌لند". بازیهای تفریحی که برای این پارک پیش‌بینی شده شامل ورود به یک خانهٔ ارواح، شیرجه در استخری پر از کوسه، سفری به همراه قوچ هزارساله به نقطه‌ای تاریک و روشن، پرواز به آسمان با دوچرخهٔ "ئی‌تی" و ورود به یک گودال پر از مار "ایندیانا جونز" است. در رستورانهای پارک، "گرملین"ها به همه پاپ‌کورن و شکلات می‌دهند و هرروزه گروههای رژه و موزیک آهنگهای جان ویلیامز را خواهند نواخت. لوکاس و اسپیلبرگ همچنین برنامهٔ ساختن فیلمهای خود را به این شرح اعلام کردند:

گرملیـــن‌ها (۱۹۸۴)، برخورد نزدیـــک: قسمت نهائی (۱۹۸۵)، ایندیانا جونز به خانه تلفن می‌کند (۱۹۸۷)، ۱۹۴۲ (۱۹۸۸)، و گرملین‌ها پرنسس لیا را می‌خورند (۱۹۸۹).

سخنگوی کمپانی "لوک اسپیلبرگ" این شایعه را که آنها قصد دارند ۶ استودیو بزرگ هالیوود را خریداری کنند و محوطهٔ پشت آنها را به نمایشهای "دنیای ستاره" اختصاص‌دهند، تکذیب کرد. فعلا آنها به فیلم ساختن اکتفا می‌کنند؛ از فیلمهای خنده‌آور کودکانه گرفته تا فیلمهای بزرگ وحشتناک. و کسب‌وکار پررونقی هم دارند.

لوکاس با سه فیلم "جنـگ ستاره‌ها" ثابت کرد که فیلمسازی به شیوهٔ قدیم هالیوود می‌تواند از نظر درآمد گیشه و همچنین پرکردن اسباب‌بازی فروشیها اعجاب‌انگیز باشد! اسپیلبرگ نیز با فیلمهایش به‌قلب و ذهن کودکان نفوذ کرد.

"ایندیانا جونز و معبد سرنوشت" نیز امسال جنجال فراوانی بپا خواهد کرد. این فیلم که اسپیلبرگ آنرا کارگردانی کرده دومین تولیـد مشتـرک لوکـاس و اسپیلبـرگ بعـد از "مهاجمان صندوقچه گمشده" است و صحنه‌های پیچیده و شگفت‌انگیزی دارد. فیلمنامه این‌فیلم را "ویلارد هویک" و "گلوریا کتز" نوشته‌اند و چنین بنظر می‌رسد که ماجرای آن یک قسمت بعدی دیگر را هم طلب خواهد کرد.

ایندیانا جونز (هریسون فورد) قهرمان فیلم "مهاجمان صندوقچهٔ گمشده"، این‌بار در چین، درگیریهای هیجان‌انگیز دیگری دارد. گریفیث گفته بود که همیشه فیلم را باید با یک ضربه و انفجار شدید آغاز کرد ــ در معبد سرنوشت نیز نمای شروع فیلم صحنه‌های شگفت‌انگیز و دلهره‌آمیز بعدی را نوید می‌دهد: در سال ۱۹۵۳ در کلوبی در شانگهای چین، ویلی اسکات (کیت کپ‌شا) بهمراه گروه کر برنامه اجرا می‌کند. کمی آنطرف‌تر، روی یکی از میزها، ایندیانا جونز با سه گانگستر چینی بر سر مرگ و زندگیش مجادله دارد. او قصد دارد الماسی را که در اختیار دارد، با شیشه داروی ضدزهری معاوضه کند که چند لحظه پیش آنراخورده‌است. ناگهان با صدای گلوله‌ای، فضای آرام کلوب دگرگون می‌شود. ایندیانا جونز و ویلی اسکات برای پیدا کردن شیشه داروی ضدزهر، روی زمین غلت‌می‌خورند، الماس بهمراه یخهای لیوانها به هوا پرتاب می‌شود و فضا با صدای تیراندازی، به هوا رفتن بادکنکها و سراسیمگی گروه خوانندگان که هریک بسوئی می‌دوند، آشفته می‌شود و . . .

کوستاگاوراس و مسئلهٔ فلسطین



■ کوستاگاوراس بخاطر فیلمسازی سیاسی — انتقادی گیشه پسندش از شهرت بسزائی برخوردار است. فیلمهای او چنان بوده است که فقط معدودی از دیگر فیلمسازان غربی قادر به انجام امثال آن شده‌اند. گاوراس به این‌نکته اعتراف دارد که سبک سینمائی‌اش متاثر از تعلیم و تربیت و تجربیات او در فرانسه و حاصل همکاری او با کارگردانانی چون رنه‌کلر، رنه‌کلمان‌و ژاک دمی است. آخرین فیلم او "هانا — ک." نشانگر تلاش او در مواجهه با مسئله فلسطین است. بعد از رد پیشنهادهای مختلف در این زمینه، بالاخره او و "فرانکو سولیناس" (نویسندهٔ فیلمنامهٔ "حکومت نظامی") در سال ۱۹۷۸ روی فیلم‌نامه‌ای‌آغاز بکار کردند که داستان آن مربوط به زنی میشدکه به اسرائیل سفر می‌کند.

فیلم آغاز دراماتیکی دارد که با حمله برق‌آسای سربازان صهیونیستی به یک دهکده فلسطینی در صبح زود انجام می‌پذیرد. گروهی از مردان جوان که خسته و کوفته هنگام عبور از مرز دستگیر شده‌اند، در صف خود با مردی که لباس غیرنظامی دارد و صهیونیستها او را در یک چاه پیدا کرده بودند، آشنا میشوند. مرد غیرنظامی که "سلیم" نام دارد، اظهار می‌کند بخاطر اقامه دعوی قانونی برای پس گرفتن منزل خانوادگی‌اش در دهکده‌ای که صهیونیستها برای مجازات اهالی‌اش آن را منفجر کرده‌اند، به‌طور پنهانی به‌آنجا آمده است. این دهکدهٔ ویران، محل سکنای یهودیانی شده است‌که از شوروی به آنجا آمده‌اند، و خانهٔ سلیم، اکنون به صورت یک موزه درآمده است. درمحاکمه، دفاع او بعهده یک زن حقوقدان یهودی بنام "هانا کافمن" گذارده می‌شود که بتازگی به اسرائیل مهاجرت کرده است. سلیم یکبار از کشور بیرون رانده شده و این‌بار بخاطر بازگشت دوباره، اسیر شده است. او از هانا میخواهد تا دفاع از او را بعهده گیرد و هانا با مقداری اوقات تلخی می‌پذیرد. چون او هم مشکلاتی داشته است. شوهرش را در پاریس ترک گفته و بعد از مدتی رابطه با یک اسرائیلی بنام "جوشوآ" داشته که اتفاقا" قاضی منطقه‌ای است که پرنده سلیم در قلمرو آن بررسی می‌شود. هانا از جوشوآ یک فرزند دارد. کوششهای جوشوآ و شوهرش برای تسلط یافتن بر او باعث میشوند تا هانا به رغم نفرت اولیه‌اش از سلیم، به او روی‌آورد. شوهر هانا، و جوشوآ سعی می‌کنند تا آن دو را از یکدیگر جدا کنند. سرانجام همزمان با بمبی که در دهکده سلیم منفجر میشود او فرار می‌کند. جوشوآ بی‌درنگ سلیم را مسوءل این حادثه می‌شناسد، اما هیچ مدرکی برای ارائه دردست ندارد. صحنه پایانی فیلم، هانا را نشان میدهد که درخانه خود را که مورد هجوم‌ارتش و پلیس قرار گرفته است، به روی آنان باز می‌کند و این درحالی است‌که او، شوهرش و جوشوآ را از خود رانده است.

کوستا گاوراس، هانا — ک. را فیلمی سیاسی تر از "گمشده" تلقی می‌کند. او می‌گوید: "شما می‌توانید بگویید که نقش سمبولیک شخصیت‌ها نماینده موقعیت مشخص هریک از آنهاست. به عقیدهٔ من، فیلم یک مسئله واقعی را لمس می‌کند و نشان می‌دهد که مسئله فلسطینی‌ها نه‌تنها فقط به‌یک مسئله انسانی محدود نمی‌شود، بلکه مسئله‌ای تاریخی است... سلیم نمونه‌ای از تمام فلسطینی‌های تحت اشغال است که‌بطور مداوم مورد تحقیر قرار گرفته‌اند." به‌گفته گاوراس، هانا زنی است که سعی می‌کند برای خود شخصیتی مستقل ایجاد کند و بعد تنها مردی که خواه‌ناخواه سرراه او قرار می‌گیرد، کسی جز سلیم‌نیست. او راه زندگی هانا را بالاخره می‌پذیرد و هانا هم او را قبول می‌کند. تم اصلی فیلم، درهمین جاست. "برخی از منتقدان معتقدند که این تم دوگانه که با پیچیدگی‌هایی توام است، به فیلم فضای پریشانی می‌بخشد و افکار را از دست‌یافتن به‌یک بیان یکدست باز می‌دارد. کوستاگاوراس علیرغم ضدیتش با "فلسفه‌تمرکزقدرت" "Authoritarianism" اطلاق برچسب‌هایی چون "چپی" یا "راستی" را که بعنوان نشانه‌ای‌از محکومیت سیاسی به‌او می‌زنند مردود می‌شمارد. او می‌گوید از نظر انسانی، علاقه به‌نمایش گذاردن واکنش افراد مختلف در مخمصه‌های سیاسی را دارد و دراین فیلم تاثیری را که مبارزه فلسطینی‌ها در این زمینه براو گذاشته‌اند به‌تصویر می‌کشد. به هرحال، کوستاگاوراس فکر می‌کند که این صهیونیستها هستند که باید پیام فیلم را به بهترین وجه موجود دریابند.

به‌هنگام نمایش "هانا — ک." درآمریکا، مقامهای این‌کشور طرز انتقاد از این فیلم را به روزنامه‌نویسان دیکته می‌کردند و بنابه همین علت نمایش آن درآمریکا بسیار محدود بود. گاوراس دراین فیلم مبارزه‌جویی فلسطینی‌ها را معلول تحقیرهای طولانی مدت آنها توسط صهیونیستها می‌داند. او مایل است تا فیلمی در مورد مناقشات بین ترکیه و یونان هم بسازد و درصورت امکان، آن را با همکاری فیلمساز تبعیدی ترک، "یلمازگونی" کارگردانی کند. او معترف است که عیرغم عدم تفاهم‌شان روی بسیاری از مسائل، یک نقطه‌نظر مشترک دارند و آن راه‌حلی است که ترکها و یونانیها برای همزیستی با یکدیگر باید پیدا کنند، چون‌آنچه درغیراینصورت عاید آنها میشود، چیزی جز یک درام انسانی یا فاجعه اقتصادی نمیتواندباشد.

درحال حاضر، "گاوراس" و "گونی" از یک نوع اتحاد برخوردارند و این مربوط به شرکت آن دو در جشنوارهٔ فیلم کان در سال ۸۲ است — هنگامی که‌هردوی آنها مشترکا موفق به دریافت جایزه شدند. مطبوعات ترکیه به شدت گونی را مورد حمله قرار دادند، تاجائیکه یکی از روزنامه‌های ترکیه‌درتفسیر خود چنین‌نوشت: "دویونانی جایزه‌گرفتند"!

نقل از نشریه میدل‌ایست — می ۱۹۸۴

«هانا ک.»

کارگردان: کنستانتین گوستاگاوراس. فیلمنامه: فرانکوسولیناس. بازیگران: جیل‌کلاییور، محمد بکری، ژان‌یان، گابریل بیرن. محصول ۱۹۸۳ آمریکا.

دیگر هرگز نگو، هرگز

Never Say, Never Again

کارگردان: لورنزو سمپل جونیور و ایروین کرشنر. بازیگران: شون کانری، بارباراکاره‌را.

فیلمهای "باند" حتما" نباید توام با حرکات خطرناک بدل‌ها، صحنه‌های اغراق‌آمیز ساختگی و تکه‌پرانی‌های طنزآمیز باشد. طی یک کارگردانی هوشمندانه، شون کانری در بازسازی دیگری از "تندربال" پیروزمندانه به‌صحنه باز می‌گردد.

بدکاران بمبئی

The Courtesans of Bombay

کارگردان: اسماعیل مرچنت. بازیگران: کریم سامار، سعید جفری، زهره سیگال. محصول ۱۹۸۳ هندوستان.

اسماعیل مرچنت با "جیمز آیوری" کارگردان آمریکائی‌و "روت پراور جوبوالا" گروهی را تشکیل دادند و با همکاری هم‌چند فیلم در مورد نفوذ فرهنگ غربی برجامعه هندوستان ساختند. بدکاران بمبئی یکی از فیلمهای آنهاست که شرح مستند گونه‌ایست از منطقهٔ "پاوان پول" بمبئی که مانند یک زندان اختیاری، چهارهزار نفر را در خود جای داده است. دوربین آنها بطور اتفاقی زندگی رقت‌بار محله‌ای را ضبط می‌کند که درآن زنها همه بدکاره و مردها تنبل و بیکاره‌اند و درهر اتاق، ده دوازده‌نفر درهم می‌لولند. حتی مشتریانی که به این محله مراجعه می‌کنند، انسانهایی با وضع فلاکت‌بار هستند. نمای پایانی فیلم دروازه‌های "پاوان پول" را نشان میدهد که بعلت حکومت نظامی بسته‌می‌شوند.





عکس سمت چپ: تظاهرات و درگیریهای دانشجویان فرانسوی در جشنوارهٔ سال گذشتهٔ کان، علیه دولت‌میتران.
عکس بالا: ویم ویندرس کارگردان آلمانی فیلم "پاریس، تگزاس" به عنوان بهترین فیلم، و برتران تاورنیه به عنوان بهترین کارگردان برای فیلم "یکشنبه‌ای در دهکده"، جایزه‌های اصلی جشنواره را گرفتند.

جشنوارهٔ کان ۱۹۸۴

آرام‌وساده، پس‌از درگیریهای سال‌پیش

■ سی‌وهفتمین جشنوارهٔ کان در آرامش و سادگی تمام برگزار شد و از میهمانیهای خاویار و رفت‌وآمد پی‌درپی لیموزینها خبری نبود. "گومون"، کمپانی بزرگ فیلمسازی فرانسه نیز میهمانی خود را در یک خانهٔ اجاره‌ای برپا کرد. گرچه ژان ژاکوب، مسئول جشنواره علت بی‌سروصدا بودن آنرا صرفه‌جویی اعلام کرده بود، ولی شاید دلیل عمده آن تظاهرات و درگیریهای دانشجویان فرانسوی جشنوارهٔ سال گذشته بود که در اعتراض به دولت میتران، فضای جشنواره را کاملا متشنج کرده بود.

سال گذشته با وجود نام‌هایی چون روبر برسون، آندری تارکوفسکی، ارمانو اولمی، و ناگیسا اوشیما، فیلم "قصیدهٔ نارایاما" ساختهٔ "هوشی ایمامورا" جایزهٔ بزرگ جشنواره را از آن خود کرد. این فیلم دهکده‌ای را نشان می‌داد که در آن برای کنترل جمعیت، کودکان تازه تولد یافته را به‌همراه پیرمردهاو پیرزنهای هفتاد هشتاد ساله‌ای که از شرایط سخت زندگی در دهکده جان سالم بدر برده بودند، به سر کوهی می‌فرستادند.

جشنوارهٔ امسال، به همراه فیلمهای آمریکایی و اروپایی، فیلمهایی از برزیل، زلاندنو، و فیلیپین هم شرکت داشتند و برنامهٔ بزرگداشت جشنواره، به "جان هیوستون" کارگردان پرآوازهٔ آمریکایی اختصاص داشت که آخرین فیلم او بنام "زیر آتشفشان" بنظر منتقدین یکی از فیلمهای شایسته برای دریافت جایزهٔ بزرگ کان بود. این فیلم که بر اساس کتابی از "مالکوم لووری" ساخته شده و زندگی یکنواخت یک کنسول دائم‌الخمر انگلیسی را در مکزیک نشان می‌دهد، مانند کتاب بسیار روان و مستقیم بیان می‌شود و نکته‌ای را از دست نداده است. "آلبرت فینی" به نقش کنسول، بازی بسیار دیدنی و گیرایی دارد و ژاکلین بیسه همسر سابق او نیز در فیلم بازی می‌کند.

جایزهٔ بهترین کارگردانی به برتران تاورنیه، کارگردان فرانسوی، به خاطر فیلم "یکشنبه‌ای در دهکده" تعلق گرفت. فیلم او، ماجرای "لادمیرال" نقاش است که با پسرش که افکاری عامیانه دارد، و دخترش که روشنفکر ولی ایرادگیر و عیبجوست، مشکل می‌تواند رابطه برقرار کند. زندگی غم‌انگیز این نقاش، ظاهرا موفقیت‌آمیز جلوه می‌کند، ولی او شدیدا ناراضی است و جستجوی ناامیدانه‌ای در گذشته‌اش دارد تا شاید بتواند امیدی برای آینده در آن بیابد. البته این موضوع آشنایی است ("۸/۵" فلینی، و "مشیت الهی" آلن رنه). در نمای پایانی فیلم، نقاش که زخم زبانهای دخترش را همیشه بیاد دارد، تابلوی نیمه تمامی را از روی سه‌پایه نقاشی برمی‌دارد و تابلوی سفیدی را بر روی آن می‌گذارد و به آن خیره می‌شود و فیلم به پایان می‌رسد. او در واقع به زندگی هدر رفته خود می‌نگرد، زیرا که همیشه قصد داشته یک شاهکار بیافریند، ولی موفق نشده و خوب می‌داند که در آینده هم موفق نخواهد شد. زمانی که‌تصویر پایانی تاریک شد، تماشاگران برای تحسین فیلم از جا برخاستند و پنج دقیقه ایستادند.

فیلم قابل توجه دیگر، "کال" ساختهٔ "پت اوکانر" بود. قهرمان این فیلم، که نقش آنرا جان لینچ با مهارتی خاص ایفا کرده، یک کاتولیک بیکار در آلستر است که‌ازروی‌بی‌میلی، یکی از افراد فعال ارتش جمهوریخواه ایرلند می‌شود. در قتل یک پلیس شرکت می‌کند و بدون اینکه خودش بداند، با همسر او رابطه برقرار می‌کند. فیلم اوکانر، خشونت در ایرلند و افسردگی و ناامیدی در بلفاست را با ساختمانهای بمباران شده، سنگربندی‌ها و شعارهای دیواری نشان می‌دهد و جانبداری مشخصی ندارد. "هلن مرین" بازیگر ایتالیائی، بخاطر این فیلم جایزهٔ بهترین بازیگر زن را بخود اختصاص داد.

فیلم "سرزمینی دیگر" ساختهٔ کارگردان لهستانی "ماریک کانیوسکا" نیز که‌ماجرای‌زندگی یک دانش‌آموز انگلیسی است که از مدرسه اخراج می‌شود، نظر منتقدان را به خود جلب کرد. جایزهٔ بهترین بازیگر مرد، به "آلفردو لاندا" و "فرانسیسکو رابال"، دو بازیگر اسپانیایی برای فیلم "معصومان مقدس" تعلق گرفت.

و اما نخل طلائی جشنواره به فیلم "پاریس، تگزاس" ساختهٔ ویم وندرس فیلمساز آلمانی داده شد. شروع فیلم، سئوال برانگیز است: مردی بنام "تراویس" در بیابان تلوتلو می‌خورد و بسختی می‌تواند راه برود. او به یک بار می‌رسد و از فرط خستگی به کف بار سقوط می‌کند. توان حرف‌زدن ندارد و حافظهٔ خود را از دست داده است. بعدا با مراقبت‌های برادر کوچکتر و زن برادرش سلامتی خود را بازمی‌یابد، اما راز او هنوز نهفته مانده است. چرا تراویس ۴ سال ناپدید شد؟ چرا پسر ۷ ساله‌اش را ترک کرد؟ چه واقعهٔ هولناکی زندگی او را تغییر داد؟ فیلمنامهٔ "سام شپرد"، نویسنده و بازیگر آمریکایی، این پرسشها را با تاثیر و قدرتی درخور تحسین پاسخ می‌دهد.

تراویس(هری‌دین استانتون) با همسر جوان و پسرش در ساحل قدم می‌زنند که جین، همسر او(ناستاسیا کینسکی) بعدا ناپدید می‌شود. تراویس و پسرش جستجوی ناامیدانهٔ خود را آغاز می‌کنند. تراویس در یک خانهٔ بدنام، جین را پیدا می‌کند و تلفنی با او صحبت می‌کند، اما جین او را نمی‌شناسد. تراویس در حالیکه توان مقابله و این رویارویی را ندارد، گوشی تلفن را زمین می‌گذارد. به آنجا می‌رود و خود را به جین معرفی می‌کند، ولی پایان خوشی برای این ماجرا نیست. این فیلم بازگویندهٔ زندگی مردی است میان‌سال که با دختری ازدواج کرده ــ دختری با افکاری خام که آمادگی زندگی زناشویی و داشتن فرزند را نداشته است. این داستان آمریکاست، سرزمینی که در آن افرادی چون جین و تراویس کمتر می‌توانند رابطه‌ای معقول و ریشه‌ای پیدا کنند، جایی که افراد در نهایت افسردگی و به تکان دهنده‌ترین وجهی ناگهان از دست می‌روند.

درباره «فانی و الکساندر»،
آخرین فیلم اینگمار برگمن

خلاصهٔ زندگی یک فیلمساز

■"فانی و الکساندر" چهلمین و آخرین فیلم اینگمار برگمن تا به امروز است (برگمن اولین فیلم خود را در سال ۱۹۴۵ به نام "بحران" ساخت ــ ۴۰ فیلم در ۳۸ سال).

"فانی و الکساندر" نه تنها ثابت می‌کند که برگمن هنوز در اوج قدرت خود باقی‌مانده‌است، بلکه بعد جدیدی را نیز در مسیر آثارش عرضه می‌کند. مسیری که سرشار از آثار کشمکش‌های پایان ناپذیر برگمن با عذاب‌های درونی‌اش است. "فانی و الکساندر" فیلمی است شاد و مثبت که در آن خوبی بر بدی غلبه می‌کند. فیلمبرداری "فانی و الکساندر" طبق معمول توسط "سون نیکویست" انجام شده است که همانند "فریادها و نجواها" از رنگ‌آمیزی زیبایی برخوردار است. صحنه آغاز فیلم، در فضای تعطیلات کریسمس، به‌طور با شکوهی با استفاده از رنگ‌های قرمز و سبز به تصویر درآمده است. برگمن می‌گوید: "با رنگ‌آمیزی هر کاری ممکن است... برای انتخاب و ترکیب‌رنگهای‌گوناگون به‌منظور تقویت و تشدید جنبه‌های دراماتیک و روانی فیلم، نیروی درک مستقیم هنری، و جرات لازم است. رنگ بزرگترین امکان تجدید حیات هنری در سینما را در خود نهفته دارد."

در بازسازی فضا و موضوع، این بار برگمن شکل و قالبی را برگزیده که به رغم ظاهری پیچیده، بسادگی به انجام می‌رسد. با از بین بردن فاصله در فضاها، برگمن موفق به ایجاد تجرید قابل توجهی در فضاسازی شده است.

داستان فیلم "فانی و الکساندر" در سال ۱۹۰۷ در شهر اوپسالا (محل تولد برگمن) اتفاق می‌افتد. ما با اعضای خانواده‌ای مرفه که همگی در کار تئاتر هستند، در ایام کریسمس آشنا می‌شویم. مراسم کریسمس در خانهٔ هلنا اکداهل، بزرگ خانواده (که نقش او توسط گون والگرن | ایفا می‌شود)، برپاست. این مراسم با زرق و برق، میزهای مملو از غذا و فضای عید و جنب‌وجوش جشن، با زیبایی فوق‌العاده‌ای به تصویر درآمده است.

هلنا اکداهل، بیوه زنی است که هنرپیشه سابق تئاتر بوده و سه پسر بالغ دارد. پسر بزرگتر، اسکار نام دارد که او نیز هنرپیشه تئاتر است ــ ولی هنرپیشه خوبی نیست ــ و یک تئاتر محلی را اداره می‌کند. همسر اسکار، امیلی (که نقش او توسط اوافرولینگ ایفا می‌شود. و کشف جدید برگمن است) نیز هنرپیشه تئاتر است. اسکار و امیلی والدین فانی و الکساندر (که نقش الکساندر توسط برتیل گوو ایفا می‌شود) هستند.

دومین پسر هلنا اکداهل، گوستاو نام دارد. گوستاو صاحب یک رستوران است که با وقاحت تمام در مقابل همسرش به عیاشی می‌پردازد و همسر گوستاو که آلما نام دارد، به این اعمال شوهرش خو کرده و با آنها می‌سازد.

پسر سوم کارل، پروفسور شکست‌خورده‌ای است که با زنی آلمانی ازدواج کرده است. همسر آلمانی کارل پس از بیست سال زندگی در سوئد، هنوز زبان سوئدی را نیاموخته است.

گذشته از افراد خانواده اکداهل، هلنا مهمان دیگری هم دارد. این مهمان ایزاک جاکوبی (که نقش او را ارلاند جوزفسون یکی از بازیگران همیشگی فیلمهای برگمن ایفا می‌کند) صراف و عتیقه‌فروش کلیمی است. بین ایزاک و



فانی و الکساندر
کارگردان و فیلمنامه‌نویس: اینگمار برگمن.
مدیر فیلمبرداری: سون نیکویست.
بازیگران: گون والگرن، اوافرولینگ، برتیل گوو، ارلاند جوزفسون و هاریت آندرسون.
محصول ۱۹۸۳، سوئد

هلنا، مهر و محبتی وجود دارد که نشانهٔ سالها روابط صمیمانه آنهاست.

فانی هشت‌ساله و برادرش الکساندر ده ساله، شاهد این مراسم کریسمس هستند. فیلم از دیدگاه بچه‌ها بیان نمی‌شود، ولی حضور آنها در سراسر طول فیلم محسوس است و آنها نطفهٔ اصلی فیلم را تشکیل می‌دهند. الکساندر با چشمهای درشت سیاه و کنجکاو، و با اعتماد بنفس مغرورانه‌ای، گویای خاطرات کودکی برگمن است. به نظر می‌آید که برگمن در وجود شخصیت الکساندر، گوشه‌ای از دوران کودکی خود را به تصویر کشیده است. الکساندر همانند برگمن در سنین کودکی، در یک دنیای فانتزی زندگی می‌کند. او همچون برگمن ده ساله که با کشف یک جعبه حلبی برای نمایش فیلم در دنیای تخیلات غرق می‌شد، هنگامی که دیگران خوابیده‌اند به سینمای کوچک خود پناه می‌برد.

خانه هلنا برای فانی و الکساندر محیط شادی است. اما با استناد به فیلمهای قبلی برگمن می‌توان حدس زد که این ایام خوش چندان دراز مدت نخواهد بود، و حادثهٔ ناگواری در شرف وقوع است. این حادثه‌ناگوار، مرگ اسکار است. امیلی با از دست دادن همسرش آسیب‌پذیر می‌شود. او در مراسم‌تدفین همسرش به سوی ادوارد ورگروس کشیش جذب می‌شود، اما ازدواج آنها مشروط به آن است که امیلی مشقت‌ها و محنت‌های فراوانی را برای تطهیر وجودش تحمل کند. ورگروس پافشاری می‌کند که امیلی و بچه‌ها از تمام مایملک خود صرفنظر کنند و دست خالی به خانهٔ او بیایند. این کشیش سرسخت و متعصب، بازتابی از شخصیت پدر خود برگمن است. و چنین بنظر می‌رسد که برگمن با گنجانیدن شخصیت پدرش در قالب این کشیش، می‌خواهد انتقام خود را از پدرش بگیرد.

با ازدواج امیلی، فانی و الکساندر درگیر یک زندگی سخت و پرمشقت می‌شوند. وقتی فانی و الکساندر به خانهٔ ورگروس نقل مکان می‌کنند، بزودی درمی‌یابند که هیچ نور و روشنایی خارجی در این خانه اجازه‌ورود ندارد. این خانه، زندانی است که در هر گوشه آن، اشخاصی خشک و بی‌احساس، گربه‌هایی سیاه که زیر دست و پا وول می‌خورند، و تابلوهایی با تصاویر چهره‌هایی که بر هرگونه انگیزهٔ آزادی اخم می‌کنند، به‌چشم می‌خورد.

بعد از دنیای شاد خانهٔ هلنا، به دنیای ماتم زدهٔ خانه ورگروس وارد می‌شویم. جوستینا، سرپیشخدمت خانه (که نقش او توسط هاریت آندرسون یکی دیگر از بازیگران همیشگی فیلمهای برگمن با استادی و مهارت ایفا می‌شود) بیشتر به زندانبانی بی‌رحم شباهت دارد تا یک مستخدمه. الکساندر فقط با پناه بردن به دنیای تخیلاتش می‌تواند قید و بندهای این زندگی بی‌احساس را از یاد ببرد و برای ادامه زندگی، امیدی بدست آورد. او در تخیلاتش با روح پدرش تماس پیدا می‌کند و مصمم می‌شود که همچنان در روزهای خوش گذشته زندگی کند. از اینرو زیر بار سخت‌گیریهای سادیستی پدرخوانده‌اش نمی‌رود و در مقابل او قد علم می‌کند. الکساندر به جوستینای‌مستخدمه‌می‌گوید

که روح همسر اول ورگروس با او تماس پیدا کرده و به او گفته است که او هم مانند مادر آنها در خانهٔ کشیش زندانی بوده، و وقتی می‌خواست همراه فرزندانش از خانه فرار کند، کشیش آنها را به قتل رسانده است. جوستینا این راز الکساندر را برای کشیش فاش می‌کند ولی الکساندر از اقرار به آن امتناع می‌ورزد. لذا کشیش متوسل به تنبیه‌های جنون‌آمیز بدنی می‌شود. امیلی که از ورگروس حامله است، پی می‌برد که ازدواج دوبارهٔ او اشتباه بزرگی بوده است. او از ورگروس متنفر است و با دیدن زخم‌های الکساندر، ناشی از تنبیه بدنی، شدت نفرتش نسبت به وی افزایش می‌یابد. امیلی علنا با او به مبارزه برمی‌خیزد و به او دشنام می‌دهد. لذا ورگروس او را در خانه زندانی می‌کند و اجازهٔ هرگونه ملاقاتی را از او سلب می‌کند. امیلی نقشهٔ فرار از جهنمی که ورگروس برایش ساخته طرح‌ریزی می‌کند و با کمک جاکوبی موفق می‌شود فرزندانش را از خانهٔ او رهایی بخشد. جاکوبی، فانی و الکساندر را در خانهٔ خود پنهان می‌کند، و این سومین خانه‌ای است که در طول زمان این فیلم با آن آشنا می‌شویم.

در این خانه، چنانکه ایزاک جاکوبی می‌گوید، "هر چیزی ممکن است اتفاق بیفتد." مجسمه‌ای زنده می‌شود، روح پدر الکساندر دوباره به سراغش می‌آید و صداهای سحرآمیز و یک موسیقی عجیب به گوش می‌رسد. الکساندر در خانهٔ جاکوبی، با اسماعیل برادرزادهٔ جاکوبی آشنا می‌شود. اسماعیل، الکساندر را با دنیای سحر و جادو آشنا می‌کند و به او می‌گوید که هرچه آرزو کند برآورده می‌شود. الکساندر تحت تاثیر سحر و جادو، مرگ ورگروس را آرزو می‌کند و به این آرزو در تخیلات خویش تجسم می‌دهد. این قسمت سوررئالیستی از فیلم، دنیای افسون و جادو، هیپنوتیزم و نیروهای ماوراءالطبیعه را نشان می‌دهد. در حالی که الکساندر نقشهٔ مرگ ورگروس را در سر می‌پروراند، اتفاق عجیبی در خانهٔ ورگروس رخ می‌دهد. امیلی با دادن قرص خواب‌آور به کشیش، موفق می‌شود که از خانهٔ او فرار کند. مادر چاق و تختخواب‌نشین ورگروس در اثر برگرداندن چراغ نفتی آتش می‌گیرد، به طرف اتاق کشیش می‌دود، و با در آغوش گرفتن ورگروس او را نیز به آتش می‌کشاند.

فیلم با پایان خوشی خاتمه پیدا می‌کند و دوباره به محیط گرم و شاد خانهٔ هلنا اکداهل برمی‌گردد. دوباره فضای جشن و خوشی برقرار است و این‌بار مناسبت جشن، تولد کودک نوزاد امیلی و کودک نوزاد آگوست ازمیچ، مستخدمهٔ هلنا، است.

هلنا که با تشویق امیلی به دنیای تئاتر برگشته، مشغول تمرین خواندن قطعه‌ای از استریندبرگ است: "هر چیزی می‌تواند اتفاق بیفتد، همه چیز امکان‌پذیر است. زمان و مکان وجود ندارد. بر زمینهٔ چرکین واقعیت، تخیل درهم می‌تابد و طرح‌های نوینی از خود می‌بافد...."

در این فیلم برگمان قصد دارد حاصل تمام فیلمها، شخصیت‌ها و حالتهای دوران فعالیت سینمائیش را خلاصه کند. او می‌گوید:

"نزدیک‌ترین راه ممکن، ساده کردن پیچیدگی‌های واقعیت عینی است. هنرمند باید از واقعیت الهام بگیرد، و آن‌گاه از آن جدا شود تا بتواند به اثر خویش شکلی را که الهام وی به او القا کرده است، ببخشد. کارگردان باید این آزادی را داشته باشد که واقعیت را دگرگون کند، به آن حد که واقعیت با تصویر ساده‌شده و الهام‌یافته در ذهن وی همسان و هماهنگ شود. واقعیت باید تابع حس زیبایی‌شناسی کارگردان باشد."

هرچند که تصویرها عامل اساسی در فیلم "فانی و الکساندر" هستند، اما فیلمنامه همانند فیلم "صحنه‌هایی از یک ازدواج" سرشار از دیالوگ است؛ در این‌جا نیز فیلمنامه موفق است، زیرا برگمان می‌داند که برای بیان این حماسه خانوادگی و نمایاندن تغییر حالتهای روحی و ذهنی قهرمانان داستانش، احتیاج به یک سبک رمان‌گونه و روایتی دارد. هرچند وقت یکبار روح اسکار (پدر الکساندر) ظاهر می‌شود، گاهی صحبت می‌کند، اما برگمن می‌داند که فقط وجود او در یک دورنما، تا چه حد می‌تواند موثر باشد.

در این فیلم برگمن دیگر فیلسوف نیست، بلکه شاعر است. این دیگر افکار و عقاید فلسفی برگمان نیست، بلکه احساسات اوست که در این فیلم متبلور شده است.

"فانی و الکساندر" ابتدا به عنوان یک مجموعهٔ پنج‌ساعته در پنج قسمت در تلویزیون سوئد به نمایش گذاشته شد، سپس نسخهٔ سینمایی آن به طول ۳ ساعت و ۱۷ دقیقه تدوین شد.

برگمان (که در ۱۴ ژولای — ۲۳ تیر — ۶۶ سالگی را پشت سر گذاشت) سالهاست که در جزیرهٔ فارو، که در جنوب استکهلم و در میان دریای بالتیک قرار دارد، زندگی می‌کند.

او در طول مسیر طولانی فیلمسازیش در حقیقت به واقعه‌نگاری شاعرانه زندگی خویش پرداخته است. زندگی‌ای که در چارچوب و قید و بندهای دست‌وپاگیر نوعی زجر عصبی که ریشه در ایام کودکی‌اش دارد و همچون زخم معده‌ای هرچند گاه یکبار با دردهائی شدید به او حمله کرده است. یورن دونر، فیلمساز سوئدی دربارهٔ برگمان می‌نویسد: "بعضی از فیلمهای او آن‌چنان حدیث نفس وی هستند و آن‌چنان به او نزدیک، که برگمن حتی می‌ترسد آنها را به آرامی لمس کند."

بدون شک "فانی و الکساندر" از جمله این گروه فیلمهای اوست. برگمن دربارهٔ این فیلم می‌گوید که "فانی و الکساندر، خلاصهٔ زندگی من به عنوان یک فیلمساز است، و بعد از این فعالیت‌های هنری خود را به زمینهٔ کارگردانی تئاتر محدود خواهم کرد."

تالیف: فریدون خامنه‌پور

■

برگرفته از: مقالهٔ برگمن با عنوان "فیلمسازی چیست"، کایه دو سینما، جولای ۱۹۵۶ — مقدمهٔ فیلمنامه "پرسوناوننگ"، چاپ ۱۹۷۲ — مصاحبه تولیوکزیش با برگمن، ۱۹۷۳ — مجلهٔ تایم، ۲۰ ژوئن ۱۹۸۳ — مقاله‌ای از ویلیام ولف، فیلم کامنت، ژوئن ۱۹۸۳.

■ درسال ۱۹۷۰ دیمیتری تیومکین مدیرتهیه ورهبر موسیقی فیلم چایکوفسکی شد. انتخاب او برای این فیلم دوعلت داشت. اول اینکه او آهنگسازی روسی‌الاصل بود، و دیگر اینکه او را به عنوان آهنگسازی با صبغه‌های کلاسیک به رسمیت می‌شناختند. وابستگی او به موسیقی کلاسیک به حدی است که زمانی تصمیم گرفت بکلی از دنیای سینما جدا شود.

تصور این انصراف، از موفقیت درآخرین کنسرتش شروع شد. بعد از پایان موسیقی فیلم افق گمشده (۱۹۳۷) ساخته فرانک کاپرا، تیومکین کنسرتوی دوم "سرگی راخمانینف" را با ارکستر فیلارمونیک لوس‌آنجلس اجرا کرد. موفقیت به‌قدری‌شدیدبودکه‌اورا به فکرکنسرت‌های متعدد در پایتخت‌های اروپا انداخت. یعنی همان کاری که قبلا" سالها به‌آن اشتغال داشت. اگر چنین چیزی روی می‌داد، ماهم اکنون او را به‌عنوان آهنگسازفیلم نمی‌شناختیم. اما یک حادثه مسیر زندگی‌اش را تغییر داد: دست راستش طی حادثه‌ای به‌شدت صدمه دید و بطورکلی از اختیارش خارج شد. زیرا استخوان شکسته هرگز خوب نشد. اگرچه دست راست بعدها برای نواختن پیانو قدرت پیدا کرد، اما نمی‌توانست برای اجرای‌تکنیک‌های مشکل درسالن‌های کنسرت، از سرعت برخوردار باشد. لذا این حادثه، تعیین کنندهٔ آیندهٔ تیومکین شد. اینک او، یک آهنگساز تمام وقت فیلم می‌شد که می‌توانست تماشاگران را که ذوق موسیقی داشتند، تسخیر کند.

تیومکین از آن دسته آهنگسازانی است که کارش مبتنی برمبالغهٔ ارکستری است. مثلا" به‌مجرد دریافت خبر یک مرگ، ناگهان تعداد زیادی ویولون درتحت لوای ارکستر سنفونیک به‌سرایش سوکمندانهٔ خبر دریافت شده می‌پردازند. فیلم "جدال در نیمروز" که این اواخر مرتبا" در تهران نمایش داده می‌شد، نمایندهٔ کامل سبک اختصاصی اوست. دراین فیلم ریتم‌های تکرار شونده و ارکستراسیون عظیم، بطور فراوانی وجود دارد. فیلم‌ساختهٔ "فردزینه‌مان" و از محصولات استانلی کرامر است. کرامر، به فروش فیلم، بیش از هر عامل دیگری اهمیت می‌دهد. و طبعا" می‌بایست خواسته‌های او برایده‌های فردزینه‌مان چربیده باشد که فیلم، یک وسترن معمولی از کاردر آمده است.

سبب اشتهار فیلم، سوای جاذبهٔ وسترن، حضور باصلابت تیومکین است که از سال ۱۹۵۰ مدیریت بخش محصولات استانلی کرامر را به عهده گرفت. فیلمبرداری، بازی‌ها، فیلمنامه، و کارگردانی، همه درجهت این بود که فیلمی متوسط ساخته شود، اما موسیقی آن، فیلم رابه وسترنی کلاسیک تبدیل ساخت. بالاد (ترانه) زیبای High Noon که در طول فیلم به بیان وضعیت و تاکید بروقایع اشتغال داشت، در اصل، شخصیت داستانگوی خود تیومکین است. واساسا" ابداعی است که برای اولین‌بار در سال ۱۹۵۲ با همین فیلم‌پایه‌ریزی شد. بعداز این بدعت تیومکین، تهیه‌کنندگان چشم بسته‌به دنبال اجرای این روش رفتند و بدون هیچ دلیل منطقی در فیلمهایشان تصنیف گذاشتند.

دربارهٔ «دیمیتری تیومکین»، رهبر موسیقی فیلم «چایکوفسکی»

یک حادثهٔ تعیین‌کننده

فیلم‌های عمده: رستاخیز "اولین فیلم" (۱۹۳۱)، آلیس در سرزمین عجایب (۱۹۳۳)، عشق دیوانه (۱۹۳۵)، افق گمشده (۱۹۳۷)، صدف شمال، والس بزرگ، نمی‌توانی آن را با خودت ببری (۱۹۳۸)، آقای اسمیت به واشنگتن می‌رود، فقط فرشته‌ها بال دارند (۱۹۳۹)، وسترنر (۱۹۴۰)، با جان دوملاقات کنید (۱۹۴۱)، ماه و شش پنی (۱۹۴۲)، سایه یک شک (۱۹۴۳)، چرا پرواز می‌کنیم، نبرد سن پیترو (هردو مستند) (۴۰ـ ۱۹۴۳)، رود سرخ، تصویر ژنی (۱۹۴۸)، قهرمان (۱۹۴۹)، مردان (۱۹۵۰)، سیرانو دو برژ اک، بیگانگان در قطار (۱۹۵۱)، آسمان بزرگ، ماجرای نیمروز (۱۹۵۲)، من اعتراف می‌کنم (اعتراف به گناه ـ ۱۹۵۳)، حرف م را برای جنایت بگیر (۱۹۵۴)، غول، ترغیب دوستانه (۱۹۵۶)، باد وحشی است، جدال در اوکی‌کرال (۱۹۵۷)، مرد پیر و دریا (۱۹۵۸)، ریوبراوو، آخرین قطار گان‌هیل (۱۹۵۹)، آلامو، غروبی‌ها، نابخشوده (۱۹۶۰)، شهر بی‌ترحم، توپ‌های ناوارن (۱۹۶۱)، ۵۵ روز در پکن (۱۹۶۳)، سقوط امپراتوری رم (۱۹۶۴)، دلیجان جنگی (۱۹۶۷)، طلای مک‌کنا (تهیه‌کننده ـ ۱۹۶۹)، چایکوفسکی (۱۹۷۰).



هنگام رهبری موسیقی فیلم "افق گمشده"

این موضوع بلائی برای آهنگسازان فیلم، و طبعاً" خود تیومکین شد. آنها می‌بایست از این پس مدتی از وقت خود را صرف ساختن بالاد برای عنوان‌بندی فیلم می‌کردند. البته آهنگساز می‌توانست ساختن بالاد را به همکار دیگری ارجاع دهد، اما در چنین‌صورتی، خلاقیت‌هائی که به هنگام عنوان‌بندی فیلم امکان بروز داشت، از او گرفته می‌شد.

تیومکین بخاطر فیلم جدال درنیمروز، دو جایزه اسکاردریافت‌داشت. یکی‌برای بالاد فیلم ودیگری برای موسیقی متن آن. موسیقی فیلم یک نمونهٔ کامل تیومکینی بود، زیبا و موثر اما مبالغه‌آمیز و زیاد. حتی مراسم ازدواج بیل‌کین (گاری کوپر) و همسرش (گریس کلی) دارای موسیقی‌بود. در صحنه‌هایی از فیلم، بر یک ساعت دیواری تاکید می‌شد که همزمان با ریتم پاندول آن، موسیقی شروع به نواختن می‌کرد. این موسیقی برای نمایش اضطراب توام با انتظاری که بخاطر ورود آدمهای خبیث مثل بن میلر، جک کوپر، و فرانک میلر درشهر موج می‌زد، مرتبا" شنیده می‌شد. اول آکوردهای پیانو و سازهای بادی چوبی ریتم پاندول ساعت را همراهی می‌کرد و بعد سازهای برنجی و ارکستر سنفونیک کامل وارد می‌شد.

این روش تیومکین است که کمتر و شاید هیچگاه از یک یا دوساز برای بیان دراماتیک استفاده نمی‌کند. حتی صحنهٔ جدال بیل‌کین ومعاون سابقش در اصطبل، که اساسا" می‌توانست بدون موسیقی و حداکثر همراه با یک اجرای‌تریبل باشد، توسط یک ارکستر بزرگ همراهی شده است (بیاد بیاورید صحنهٔ مشابهی از حیث موسیقی، در فیلم "فراز از تله" ساختهٔ "جلال مقدم" که بهروز وثوقی وداود رشیدی درنیزار به‌زدوخورد می‌پردازند. دوموسیقی متن، گرچه از بابت دستمایه و نوع موسیقی متفاوتند، اما در تلفیق موسیقی و تصویر، به‌وحدت می‌رسند). در فیلم "ریوبراوو" ساختهٔ هوارد هاکز، جوان الکلی تهیدستی (دین‌مارتین) بخاطر اعتیادش نیازمند کمک به‌نظر می‌رسد. مردان بد فیلم، برای تحقیر او، به طرفش سکه می‌اندازند. تیومکین برای تاکید براین موضوع، افتادن هرسکه را، با ضربه‌ای از ارکستر همراه می‌کند. و این‌روشی است که او در بیش از صدوسی فیلمی که‌ساخته به‌کار بسته است.

تیومکین در گوناگونی تم‌هایی که برای فیلم می‌سازد، شهرت دارد. یعنی که اگر به موسیقی متنـــی از او، جدا از سالن سینماگوش فرادهید، متوجه خواهید شد که قطعه، بطور نسبی بسیار طولانی است. حال آن که همتای دیگر او "جری گلداسمیت" برای فیلم سه ساعتی "ژنرال پاتن" به‌کارگردانی "فرانکلین شافنر" فقط سی‌وپنج دقیقه موسیقی تحویل داده است. این موسیقی البته به نحوی درمتن فیلم جای گرفته است که به‌نظر یک تماشاگر عادی خیلی بیشتر از این جلوه می‌کند. اگر تیومکین می‌خواست برای چنین فیلمی موسیقی بسازد، قطعهٔ او، احتمالا" زمانی نزدیک به صددقیقه را اشغال می‌کرد. شاید این که او در میان آهنگسازان فیلم بیشترین دستمزد را دریافت می‌کند، عاملی باشد که به تهیه‌کنندگان اجازه می‌دهد تا از او موسیقی زیادی طلب کنند.

ه تیومکین در سال ۱۸۹۹ در خانواده‌ای با فرهنگ به دنیا آمد. پدرش یک پزشک‌بود و بعدها در برلین دستیار دکتر اریش، کاشف داروی بیماری سفلیس شد. این مرد به‌رغم بی‌علاقگی‌اش به‌موسیقی، با موسیقیدان‌شدن فرزندش مخالفتی نداشت، ولی مادرش زنی بود که با موسیقی آشنایی نسبتا" کاملی داشت و خود پیانو درس می‌داد. تیومکین از همان آغاز کودکی درس‌های پیانو را نزد مادرش آموخت و در سیزده‌سالگی به‌کنسرواتوار "سن پترزبورگ" رفت. این در زمانی بود که در روسیه هیچ‌چیز به‌اندازه‌ی موسیقی اهمیت نداشت ورهبرکنسرواتوار، "الکساندرگلازنوف"، درآن هنگام به مثابهٔ خالقی بزرگ شناخته می‌شد. تیومکین روحیهٔ رومانتیک خود را مدیون این دوره از زندگی‌اش وخصوصا" شخص گلازنوف است.

گرچـه تیومکین در کنسرواتوار بعنوان بخشی از رشتهٔ اصلی، کمپوزیسیون را فرا گرفت، اما علاقهٔ اصلی‌اش به‌پیانو بود و می‌خواست که پیانیست ارکستر شود، اما همانطور که دیدیم، گویی تقدیر چیزدیگری می‌خواست. چنانکه المربرنشتاین هم‌می‌خواست پیانیست ارکستر شود، اما آهنگساز فیلم ازکار درآمد.

اولین همکاری سینمائی تیومکین این‌بود که طی قراردادی با متروگلدوین مایر برای سکانس‌های کوتاه باله که همسرش درآنها بازی می‌کرد موسیقی بنویسد. این اما، موسیقی فیلم نبود. چنانکه در پترزبورگ هم وقتی در کنار پردهٔ سینما می‌نشست و سعی می‌کرد آنچه را که روی پرده می‌بیند با پیانو همراهی کند، با معیارهای امروزی، کار موسیقی فیلم را انجام نمی‌داد. این موضوع فقط نشان می‌دهد که به‌راستی تیومکین از چه سابقه‌ی طولانی‌یی درسینما برخوردار است.

اولین فیلمی که موسیقی متن آن بطور جدی به‌تیومکین محول شد "رستاخیز" نام داشت. این یکی از موارد بسیار اتفاقی بود. چون متن ادبی رستاخیز، یکی از آثارتولستوی بود. تهیه‌کنندگان بسیار منطقی می‌دیدند که آهنگساز آن هم یک روسی باشد. این اما، یکی از فیلمهای ناموفق تیومکین بود، چرا که همه‌چیز سرسری گذشت واو مجبور بود چیزی سرهم کند و زیر فیلم بگذارد. دومین‌بدشانسی تیومکین در مورد فیلم مشهور "آلیس در سرزمین عجایب" پیش آمد. او هنگامی که شنید کمپانی پارامونت چنین فیلمی ساخته‌و هنوز شخصی را بعنوان آهنگساز انتخاب نکرده است، به آنجا شتافت و آن مقام را نصیب خود ساخت. پارامونت برای تحویل موسیقی، ده‌روز به او وقت داد. در شرایط معمول، در چنین مدتی محال است که آهنگسازی بتواند کاری خلق کند. اما تیومکین با روزی بیست ساعت رهبری و خط، موسیقی فیلم را به‌پایان رساند. این موسیقی که می‌توانست عاملی برای موفقیت آهنگساز آن باشد، با شکست فیلم از نظرها پنهان ماند.

فهرست جوایز تیومکین به‌ترتیب زیر است:
سال ۱۹۵۲ دواسکار برای جدال در نیمروز،
سال ۱۹۵۴ برای "والا و مقتدر" که در تهران با نام پرواز خطرناک نمایش داده شد.
وسال ۱۹۵۸ برای پیرمرد و دریا.

تیومکین از معدود موسیقیدان‌هایی است که درکارنوشتن نیز دستی داشت. او درسال ۱۹۶۹، سرگذشت خود را درکتابی بنام "لطفا" از من متنفر نباش" منتشر کرده است. او درسال ۱۹۷۹ درگذشت.

تورج زاهدی

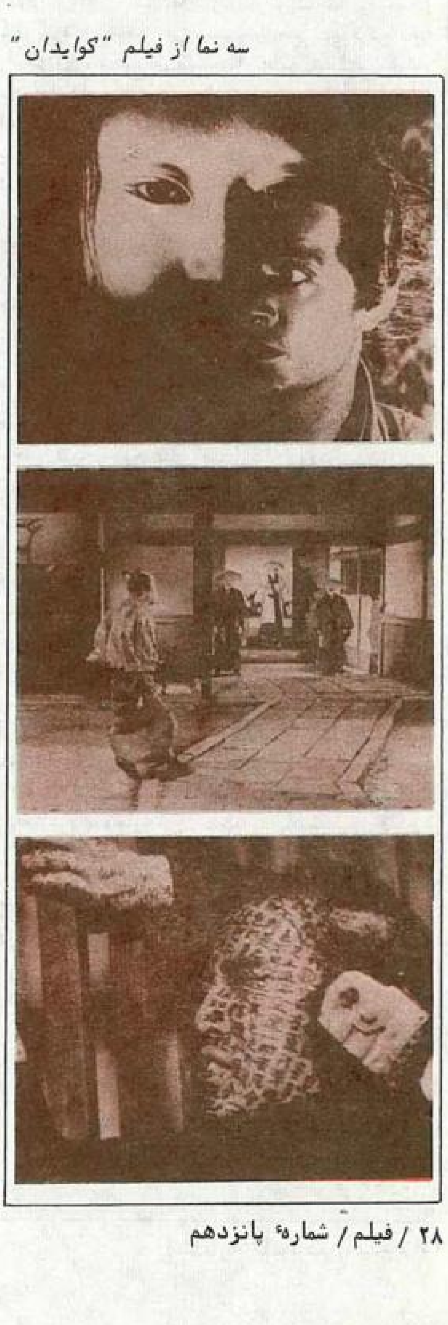


گفتگو با «ماساکی کوبایاشی»

«کوایدان» مرا ورشکست کرد

■ این گفتگو در جریان جشنوارهٔ کان ۱۹۷۱ با "ماساکی کوبایاشی"، فیلمساز معروف ژاپن انجام شده و در شمارهٔ ماه مارس ۱۹۷۲، در مجلهٔ فرانسوی "اکران" به چاپ رسیده است. هرچند مدت زیادی از آن زمان می‌گذرد، اما از آن جهت که این گفتگو گذری بر پیشینهٔ فیلمسازی او، و دربردارندهٔ دیدگاههای این فیلمساز است، می‌توان آن‌را تقریبا محفوظ از غبار زمان دانست. انگیزهٔ ترجمهٔ این گفتگو، دو بار نمایش فیلمهای "عصیان" و "هاراکیری" در تلویزیون، و نمایش فیلم اخیر همراه با فیلمهای "کوایدان" و "میهمانخانهٔ شیطان" در سینماهاست. گویا قرار است فیلم سه قسمتی معروف او ــ "وضعیت بشری" ــ نیز به نمایش درآید.

سه نما از فیلم "کوایدان"



■ کی و چطور کارتان را در سینما شروع کردید؟

ــ در سال ۱۹۴۱ پس‌از گذراندن امتحانات ورودی کمپانی "شوچیکو"، بعنوان دستیار کارگردان کارم را شروع کردم. اما شش ماه نگذشته بود که جنگ آغاز شد و من به خدمت زیر پرچم احضار شدم. در نظر داشتم مطالبی از "ازو" یاد بگیرم، اما او هم به ارتش رفت. هنگام جنگ با خوشحالی دریافتم که دوستانم، "کوروساوا" و "کینوشیتا" کارگردان شده‌اند و خوب، این امری عادی بود چون بالاخره آنها از من مسن‌تر بودند. کینوشیتا را در هنگامی که از خدمت نظام بازمی‌گشت و من تازه عازم آنجا بودم، ملاقات کردم و دوستی ما نیز از همان زمان پاگرفت. بعد از جنگ، مدت زیادی دستیار او بودم. وقتی می‌خواستم به خدمت اعزام شوم، به من گفته بود: "سعی کن نمیری!". اتفاقا خیلی هم شانس آوردم، چون نزدیک به شش ماه را در جبهه‌های جنگ منچوری و کره، و نیز بعنوان اسیر جنگی گذراندم. وقتی آمریکائیها هشت هزار اسیر برای "اوکیناوا" مطالبه‌کردند، من هم جزو آنها انتخاب شدم، چون‌از موقعیت مزاجی بسیار خوبی برخوردار بودم! یک سال هم درآنجا گذراندم و در سال ۱۹۴۶ مجددا به کمپانی شوچیکو در ژاپن بازگشتم.

■ آیا نظامیان از شما خواستند که فیلمهای تبلیغاتی بسازید؟

ــ در این باره بایستی خاطره‌ای‌را برایتان نقل کنم: پس از اینکه در هنگ "آزابو" مستقر شدم، مرا برای گذراندن یک امتحان مربوط به احراز درجه افسری که برای تمام سربازانی که تحصیلات دانشگاهی داشتند قابل وصول بود، به منچوری فرستادند. در امتحان شفاهی، یکی از افسران از من دربارهٔ شغلم سؤال کرد که در جواب گفتم: "دستیار کارگردان". من به او گفتم که سینما زندگی من بود و او جواب داد: "بهتر می‌بود که زندگیت را وقف وطنت میکردی تا سینما". و همین موجب شد که نتوانم افسر شوم. اما خوب، اگر این کار هم میشد، هرگز موفق نمیشدم "وضعیت بشری" را بسازم.

■ امروز در باره فیلمهای اولیه‌تان چه نظری دارید؟

ــ در آن زمان که کارم را شروع کردم، شرایطی بود که به هر دستیاری فرصتی می‌دادند تا فیلمی بسازد. اگر به‌این طریق استعدادی از خود نشان می‌داد، می‌توانست کارگردان شود. چنین بود که کمپانی شوچیکو فیلمنامه‌ای در اختیار من گذاشت و من توانستم اولین فیلم خود را بنام "جوانی پسرم" در سال ۱۹۵۲ کارگردانی کنم. مطلب قابل ذکری از آن دوران به یاد دارم و آن شرط لازم‌الاجرائی بود که شوچیکو داشت، مبنی بر اینکه طول فیلم مورد استفاده نمیبایستی از ۴۰۰۰ پا (حدود ۱۲۰۰ متر) تجاوز می‌کرد. اما فیلم من ۱۰۰ پا از حد مجاز بیشتر بود و بایستی ۱۰۱ پا را حذف می‌کردم تا به ۳۹۹۹ پا برسد و بتواند اجازه نمایش بگیرد. فیلمنامه توسط نویسنده‌ای‌شناخته شده بنام "هایاشی فوسائو" نوشته شد که بیشتر در حکم شرح حال خودش بود، اما با آب‌ورنگی کاملا متفاوت. نقش پسر را "آکیرا ایشی‌هاما" به عهده داشت، همان که مدتها بعد در نقش پسر سامورایی در فیلم "هاراکیری" ظاهر شد. بطور کلی فیلم "جوانی پسرم" در ژاپن مورد استقبال زیاد قرار گرفت.

■ "اتاقی با دیوارهای ضخیم" (۱۹۵۳)، شاید اولین فیلم واقعا مهم در آن زمان بود. سرمنشاء آن در چیست؟

ــ بعد از اعتصابهای ۱۹۵۰، تولید مستقل کم‌کم جای پایی برای خود باز می‌کرد و شوچیکو نیز که قبلا یک نمونه از این فیلمها را با موفقیت پخش کرده بود، متوجه شد که تولید چنین فیلمهایی چندان هم بد نیست. همچنین تولیدکننده‌ها از یک شخصیت سیاسی بنام "هازامی" و یک نویسنده بنام "کوبو آبه" دعوت بعمل آوردند تا دست به تهیه فیلم بزنند و کمپانی مستقلی را بنام "شینی‌پرو" تاسیس کنند. موضوع فیلمنامه‌ای را که من بر اساس رمانی از "آبه" ترتیب دادم، عبارت بود از یادداشتهای جنایتکاران جنگی. فیلم ساخته شد، اما به دلیل سانسور حاکم، به مدت چهار سال مدفون باقی ماند. وقتی به نمایش درآمد، مورد استقبال افکار عمومی قرار گرفت، اما در اینکه فاصله زمانی در موقعیت تجاری فیلم نقش منفی بازی کرد، شکی نیست. فکر می‌کردم زمانه بر وفق مراد من شده است، اما به دلیل ممنوعیتها مجبور شدم به همان استیل دوران اولم بازگردم، تا اینکه فیلم "تو را خواهم خرید" را در سال ۱۹۵۶ ساختم. شاید تصور کنید که این قبیل فیلمها در خور شان من نبوده است، ولی خودم فکر می‌کنم که موفق بوده‌ام. استاد این‌گونه کارهای مبتنی بر احساسات و صمیمیت، از نظر من "کینو شیتا" است و من احساس میکنم که در این زمینه نمی‌توانم از او پیشی بگیرم. با ساختن فیلمهای "من تو را خواهم خرید" و "رودخانه سیاه" مجددا سعی کردم خود را در افکار عمومی مطرح کنم. بدنبال آن نوبت به فیلم "وضعیت‌بشری" رسید.

■ آیا درحین جنگ و پس‌از آن با "جامپی گومیکاوا" نویسنده کتاب "وضعیت بشری" ملاقاتی داشتید؟ و وقتی شروع کردید به تاسیس یک کمپانی مستقل برای ساختن فیلم، با سینماگران مستقل دیگری از قبیل "ایمای" و "یاماموتو" در تماس بودید؟

ــ من در گذشته، گومیکاوا را ملاقات

نکرده بودم. داستانش را خواندم و آنرا به شوچیکو پیشنهاد کردم که تقاضایم را برای ساختن فیلمی از روی آن رد کردند. به این بهانه که هرگز موفق نخواهد شد. سپس آنها را در اختیار "واکاتسوکی" تهیه‌کننده و "ماتسویاما" فیلمنامه‌نویس گذاشتم. مدتی بعد کتاب بصورت "پرفروش‌ترین رمان" در آمد و شوچیکو قبول کرد که پخش فیلم را در اختیار بگیرد. تهیه کننده‌ای که با من بود، ریاست کمپانی "نینجین کلوب" را نیز به عهده داشت که توسط "کیکو کیشی" و چند بازیگر زن دیگر تاسیس شده بود. من هیچگونه ارتباطی با "ایمای" یا "یاماموتو" نداشتم، چون وابسته به هیچ حزبی نبودم و نمی‌خواستم مبین یک مرام سیاسی باشم. در ابتدا فیلمنامه را با همیاری "ماتسویاما" نوشتم و گومیکاوا صرفا بر قسمت اول آن نظارت‌داشت. به محض پایان قسمت اول، خودم به تنهائی فیلمنامه را به‌آخر رساندم و با دستیارم "کویچی ایناگاکی" برای دو قسمت بعدی کار کردم. هرگز در ادامه کار با ماتسویاما همکاری نداشتم. از نقطه نظر مالی، شوچیکو تمامی هزینه را پرداخت، ولی از درآمد آن ـ که قابل توجه بود ـ هیچ درصدی نصیب "نینجین کلوب" نشد. در حال حاضر هنوز هم فیلم در ژاپن به نمایش درمی‌آید. مکان واقعه فیلم، منچوری فرض شده است، اما صحنه‌های واقعی مربوط به معدن در جزیره "هوکایدو" و "آکیتا" در شمال جزیره "هنشو" فیلمبرداری شده است.

■ گفته شده است که استقبال از فیلم، بیشتر از ناحیه مردمی بوده که در جنگ شرکت داشته‌اند. عکس‌العمل آندسته از جوانانی که از نسل بعد از جنگ بوده‌اند، چه بوده است؟

ـ من نظرم معطوف به نسل جدید هم بوده است. همانطور که نظر نویسنده داستان نیز همین بوده. بین شخصیت فیلم، یعنی "کاجی"، و نسل بعد از جنگ از نظر آرزوها همگونی بچشم میخورد.

■ آیا "وضعیت بشری" یک اثر "اومانیست" است یا برعکس، اومانیسم را به نقد کشیده است؟

ـ اگر "کاجی" در پایان می‌میرد و مرگ را قبول می‌کند، برای این است که احساس می‌کند چنانچه زنده بماند، "اومانیسم" او خواهد مرد ولی با مردن، "ایده‌آل" او دست‌نخورده باقی می‌ماند. درونمایه فیلم، هم جنبه اومانیستی دارد و هم ایده‌آلیستی. با این وجود، این مرگ جنبه "ضد تجاری" هم‌داشت، زیرا من نامه‌های بسیاری از تماشاگران دریافت داشتم که از من خواسته بودند "کاجی" را زنده نگه دارم! معهذا من رعایت امانت نسبت به پایان رمان را کرده بودم.

■ گویا فیلم دیگری بنام "میراث" در فاصله بین "وضعیت بشری" و "هاراکیری" به سال ۱۹۶۲ ساختید؟

ـ از آنجائیکه با ساختن "وضعیت بشری" خستگی زیادی به من دست داد، میخواستم کار بعدیم ملایم‌تر و خودمانی‌تر باشد. برای همین "میراث" را با شرکت "کیکو کیشی"، "ناکادای" و "سویاماتورا" ساختم. چیزی بود شبیه به داستانهای هیجان‌انگیز (THRILLER)، با یک



هاراکیری

دورنمای انتقادی از یک فساد اجتماعی. مسلما کار بزرگی نبود، اما رویهم‌رفته بد هم نبود.

■ اهمیت "توشیرو میفونه" در همکاری مشترک در تهیه "عصیان" چه بود؟

ـ مسائل مختلفی مطرح بود، ازجمله‌اینکه میفونه، اکیپش را هم با خود آورده بود، و این بدون هیچ تردیدی تمامی مسئولیتها را به گردن من انداخت. تصور می‌کنم تنها کسی که واقعا توانسته میفونه را کنترل کند، کوروساوا است.

■ در بین آثارتان، "کوایدان" را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

ـ فکر می‌کنم‌که موفق‌ترین فیلم من باشد. از لحاظ هنری برایم مورد پسندترین آنهاست. اما متاسفم که آنقدر برایم گران تمام شد. این فیلم مرا ورشکست کرد بطوریکه مجبور شدم حتی خانه‌ام را نیز بفروشم.

■ چرا این تنها فیلمی است که بطریقه رنگی برداشته‌اید؟

ـ من رنگهای "واقع‌نما" را دوست‌ندارم. برای "کوایدان" استفاده از رنگ، هم پول و هم وقت مرا فوق‌العاده هدر داد. چند استودیوی بخصوص اجاره کردم و یک بودجه مخصوصی را برای کارهای رنگی اختصاص‌دادم. اما درمجموع، فیلمبرداری رنگی را دوست ندارم.

دربارهٔ فیلم «فسیلها»

وقتی ماساکی کوبایاشی داستان می‌گوید، آنرا با تمام جزئیات پررنج و ملالش مطرح می‌کند. برای آفرینش ساختار یکپارچه‌ای از حوادث، تمام حرکات و نتایج کار را روی هم انباشته می‌کند. در فیلم "فسیلها"، تصمیم او در این که چیزی را ناگفته نگذارد، به ساختن فیلمی با مدت بیش از سه ساعت منتهی می‌شود و ما را رهسپار سفری می‌کند که سیر تفکرآمیزی دارد واطمینان میدهد که خونریزیهای "عصیان"، و روحهای "کوایدان" در این سفر ما را همراهی نمی‌کنند. در این فیلم از داستان‌سرائی، طراحی لباس، و قهرمان‌پروری خبری نیست و از آنجاکه تفسیر آغازین فیلم در دو سه جمله ماجرا را شرح می‌دهد، ظاهرا هیچ حادثهٔ غافلگیرکننده‌ای بجا نمی‌ماند.

داستان درباره مرد زن مرده تنهائی است که در سالهای آخر پنجاه سالگی‌اش، بعد از موفقیت‌های شغلی مداومش، از سرطان درمان ناپذیری رنج می‌برد، و خود را برای مرگ آماده میکند. ایتسوکو"، بازرگان مالیخولیایی این فیلم، در حال و هوای مشابهی با یکی از اپیزودهای کوایدان بسر می‌برد. مرگ قریب‌الوقوعش او را وادار می‌کند تا محیط خود را مملو از مفاهیم جدید و غیرمنتظره بیابد.

ایتسوکو مانند اسلاف ماندگارش در "هاراکیری" و "عصیان"، قوانین را زیر پا می‌گذارد و به سیستم ضربه می‌زند و مانند آنها چیزی برایش نمی‌ماند تا با آن زندگی کند ـ بقای او بیهوده است، او پیش از این از دور خارج شده است، ولی بنظر می‌رسد که کوبایاشی دیگر علاقه‌ای به افسانه‌پردازی رمانتیک یک خودکشی پرغرور و به خاطرسپردنی را ندارد.

فیلم به نشان دادن رویدادهای برجسته تاکید می‌ورزد، و از جستجو در جزئیات معماری مانند نمایش یک فیلم مستند در کلاس درس غافل نیست. در نقطه‌ای که داستان رو به پایان است و ایتسوکو به سرعت سلامتی کامل خود را بازیافته است تا شاید چهل سال دیگر زندگی کند، این سوال پیش می‌آید که او با این چهل سال چکار خواهد کرد؟ کوبایاشی ما را برای یافتن پاسخ در مورد ظاهر فریبندهٔ ایتسوکو که با تصویر خندانی از پرده محو میشود، رها می‌کند. با توجه به‌این که کوبایاشی در نمایش‌رویدادهای پیش‌بینی نشده تخصص دارد، روایت سه ساعت و نیمه خود را با داشتن چنین سکانسهای اختتامیه‌ای، بخوبی سرپا نگه می‌دارد.

فیلیپ استریک

کوتاه شده از: سایت‌اند ساند ـ تابستان ۱۹۷۵

فیلم شناسی

متولد ۱۴ فوریه ۱۹۱۶ در هوکایدو ژاپن. فیلمهایش عبارتند از:

جوانی پسرم (۱۹۵۲)، *قلب صمیمی*، *اتاقی با دیوارهای ضخیم* (۱۹۵۳) *سه عشق*، *مکانی زیر آسمان بزرگ* (۱۹۵۴)، *سالهای زیبا* (۱۹۵۵) *سرچشمه*، *تو را خواهم خرید* (۱۹۵۶)، *رودخانهٔ سیاه* (۱۹۵۷)، *وضعیت بشری* (قسمت اول: *عشق بزرگتری نیست*، قسمت دوم: *راهی به ابدیت* ـ ۱۹۵۹)، *وضعیت بشری* (قسمت سوم: *دعای یک سرباز* ـ ۱۹۶۱)، *میراث*، *هاراکیری* (۱۹۶۲)، *کوایدان* (۱۹۶۴)، *عصیان* (۱۹۶۷)، *سرودی برای مرد خسته* (۱۹۶۸)، *مهمانخانه شیطان* (۱۹۷۱)، *فسیلها* (فیلمی در ۲۱۳ دقیقه از یک مجموعهٔ ۸ ساعتهٔ تلویزیونی ـ ۱۹۷۵)، *پاییز تابان* (۱۹۷۹).

پدیدهٔ «نورمن»

نگاهی به جایگاه «نورمن ویزدم» در سینمای کمدی، ازطریق سه فیلمش: «سر بزنگاه»، «جاده صاف‌کن»، و «نورمن در فضا»

■ پس از انقلاب، در نبود فیلمهای سرگرم کننده، "نورمن ویزدم" میدان‌دار اصلی پردهٔ سینماهای ایران بوده و فیلمهایش به عنوان "کمدی" به نمایش درآمده است. در حالی که این فیلمها پیش از انقلاب نیز بارها به نمایش درآمده است، در پنج سال اخیر، کمتر زمانی بوده که دست‌کم یکی از این فیلمها بر روی پردهٔ سینماها نباشد و با استقبال مواجه نشود. اما در همین مدت، جز یکی دو فیلم از چارلی چاپلین، لورل و هاردی، و اخیرا "توتو"، از بزرگان سینمای کمدی فیلمی به نمایش درنیامده است. و به عنوان مثال، احتمالا بیشتر تماشاگران فیلمهای نورمن، حتی نام "باستر کیتون" یا "هری لنگدون" را نشنیده‌اند. کوتاه بودن بسیاری از فیلمهای کمدینهای اصیل، بهانهٔ قابل قبولی برای بی‌اعتنایی به آنها نیست. همچنان که چند بار تعدادی از فیلمهای کوتاه چاپلین به عنوان یک مجموعه در سینماها به نمایش درآمده است، در مورد سایر کمدینها نیز چنین روشی می‌تواند پیش گرفته شود تا تماشاگران، امکان آشنایی با کمدیهای واقعی داشته باشند.

به‌رغم بی‌ارزش بودن فیلمهای نورمن، او به هرحال یک پدیده است. در نگاه به این پدیده، توجه به مختصات زمانی و مکانی نورمن (انگلستان دههٔ ۵۰ و ۶۰، با همهٔ زمینه‌ها و پیشینه و ویژگیهای فرهنگی‌اش) البته می‌تواند بحث را گسترده‌تر کند. اما در این مطلب، تنها جایگاه نورمن در سینمای کمدی مورد بررسی قرار گرفته است.

■ فیلم‌های نورمن ویزدوم ادعا می‌کنند که کمدی هستند و همه‌جا در پیش یا پس‌نام نورمن کلمهٔ "کمدین" را می‌آورند. آیا واقعا نورمن ویزدوم یک "کمدین" است و آیا فیلمهای نورمن، "کمدی" است؟ کمدی، از دیرباز در هنر نمایش، هم‌سطح تراژدی، و بعنوان یکی از شاخه‌های مهم هنر نمایش مطرح بوده است. ارسطو، در کتاب "فن شعر" خود، فصل بلندی را به توضیح و بیان ماهیت کمدی، اختصاص داده است. او بیش از دو هزار سال پیش بیان داشت که کمیک "نتیجهٔ ناسازگاری بین زشت و زیباست." او کمدی را، بازآفرینی پست‌ترین آدمها می‌داند، البته نه در فاسدترین شکل‌شان، بلکه از زاویه‌ای کمیک. پس از او نیز هنرشناسان در بارهٔ کمدی، مطالب تحقیقی بسیاری عرضه داشته‌اند که ماحصل آنها در طی سده‌ها و دورانها، این بوده است که پایه‌ای‌ترین جنبهٔ کمدی تنش و تضادی است بین شکل خودنما و پرطمطراق، و محتوای پوچ و مبتذل. به عنوان مثال معایب یا زشتی جسمانی چیزی است که هیچ آدم عاقل نمی‌تواند آن‌را مسخره کند. ولی اگر فردی با بینی کج، خود را الههٔ زیبایی بداند، آنوقت بایست به او خندید. همچنین فرد ترسویی که خود را شجاع‌ترین می‌داند و یا دروغگویی که خود را مظهر درستی و راستگویی وانمود می‌کند. از اینجا حساب "کمدی" با "خنده‌دار" بطور عام، فرق می‌کند. بدین ترتیب هر چیز کمدی خنده‌دار می‌شود ولی هر چیز خنده‌دار، کمدی نیست. همچنان که قلقلک، یک عمل کمیک نیست. اکنون که معیاری برای سنجش کمدی در دست داریم، به فیلمهای نورمن نگاه می‌کنیم.

برای بررسی، سه فیلم "نورمن" را انتخاب کردیم: "سر بزنگاه"، "جاده صافکن"، و "نورمن در فضا". در اینجا از نقل خلاصه داستان فیلمها خودداری می‌کنیم، زیرا بیشتر بینندگان، آنها را دیده‌اند. اما می‌توان یک داستان را در همهٔ این فیلمها پیدا کرد: نورمن، شخصی است با شغلی خیلی پیش و پا افتاده: ماشین‌شور (در سر بزنگاه)، جاده صاف‌کن (در همین فیلم)، و قایقران (نورمن در فضا)، که نامزد انجام یک کار مهم می‌شود: گیر انداختن یک گانگستر (سر بزنگاه)، دستگیری یک ژنرال آلمانی (جاده صافکن)، و رفتن به فضا (نورمن در فضا). و همین آدم خل‌وضع، با خنده‌های بیخودی و خوشمزگی‌های سطحی، سرانجام به شکلی معجزه‌آسا، موفق می‌شود.

داستانها، ساخت بسیار ساده و ابتدایی دارند و هرجا قافیه تنگ بیاید، نویسنده یک اتفاق معجزه‌آسا می‌آفریند و قهرمان داستان را از مهلکه بدر می‌برد. مثلا در "جاده صاف‌کن" وقتی که می‌خواهند نورمن را اعدام کنند؛ نقبی که پارتیزانها زده بودند، ناگهان دهان باز می‌کند و باعث نجات او می‌شود. در "نورمن در فضا" هم تنها یک معجزه باعث فرود بی‌خطر سفینه می‌شود.

چنین ساختار ابتدایی، رنگی از واقعیت ندارد و تنها برای ناامید نکردن بیننده است. البته غیر طبیعی جلوه کردن واقعیت را، ما در بسیاری فیلمهای کمدی می‌توانیم ببینیم. مثلا اعمال چاپلین در "عصر جدید" بعد از رفتن به داخل ماشین عظیم؛ اما آن کارها، اغراق در نمایش تاثیر کار ماشینی سنگین و طاقت‌فرسا بر روح و جسم کارگران است. اینکه چاپلین پس از پایان کار، دستانش خودبخود دارد پیچ سفت می‌کند، گرچه کاری کمیک است، ولی می‌خواهد نتیجهٔ آن فشار را نشان دهد، و اغراق، در خود فیلم منطقی است، و در تحلیل نهایی واقعی است. اما غیرطبیعی بودن لحظه‌های فیلم‌های نورمن، اصلا نتیجهٔ منطق درونی این فیلمها نیست. مثلا در "جاده صاف‌کن" وقتی که سربازان، جنگ سرنیزه را تمرین می‌کنند، نورمن با تغییر حالت لبهایش نردهٔ چوبی پشت آنها را خراب می‌کند و همهٔ آدمکهای پنبه‌ای را پاره‌پاره می‌کند. این کار دو هدف دارد: الف) خوشمزگی و عرضهٔ خل‌بازی، ب) نشان دادن استعداد شگرف نورمن. بعد از این تمرین، سرجوخه پی می‌برد که نورمن می‌تواند یکی از بهترین پارتیزانها باشد و بالاخره نورمن قهرمان می‌شود و به مقام شهرداری می‌رسد!

اما ساختار ابتدایی و پیش و پا افتادهٔ داستانهای فیلم‌های نورمن، تنها عیب کار نیست. یک کمدین، در فیلم‌خود، شخصیت خود و سایر شخصیتها را به شیوه‌ای کمیک، بازآفرینی می‌کند و درون و بیرون آنها را به بیننده نشان می‌دهد.



شوخی و مطایبه و خلق موقعیتهای کمیک روش اساسی در باز کردن جنبه‌های گوناگون شخصیتهاست. در فیلمهای نورمن هم، شوخی و موقعیتهای ظاهرا کمیک وجود دارد: شوخی با رئیس‌پلیس‌وآب‌پاشی به‌سروروی‌او(سربزنگاه)، شوخی با سرجوخه و یا فرمانده‌ٔ ارتشی (جاده صاف‌کن)، شوخی با ژنرال دریایی (نورمن در فضا). البته شوخی‌های نورمن تنها با این‌افراد نیست. او با همه شوخی می‌کند. اما شوخی او با این افراد به دلیل تضادی است که آنها با "نورمن" دارند. پس نتیجه‌ٔ این شوخی‌ها چیست؟ آیا وقتی "نورمن" به سر و روی رئیس پلیس آب می‌پاشد، می‌خواهد جدی بودن رئیس پلیس را به ریشخند بگیرد؟ جدی و مقرراتی بودن، به عبارت دیگر وقار، نه عیب بلکه حسن یک فرد است. اما اگر رئیس پلیس تنها تظاهر به جدی بودن می‌کرده است، آنگاه بایستی او را دست انداخت و در این صورت یک کار کمیک در فیلم انجام شده است. ولی شوخی نورمن با او هدفی ندارد. همچنین است در "جاده صاف‌کن". اگر فردی نحیف که بلد نیست درست قدم بردارد، بخواهد به یک گروهان تمرین رژه بدهد، حتما موقعیت کمیکی ایجاد خواهد شد. اما شوخی نورمن با او، و اذیت کردن او در حال تمرین، اصلا دلیلی ندارد، جز اینکه نورمن را اذیت کرده‌اند و حالا او دارد دیگران را اذیت می‌کند. نورمن دوست دارد بدون توجه، به همه چیز بخندد.

حالا اگر شده به زور و مسلما تکراری: همه‌ٔ پلیس‌ها را وادارد که سوت بزنند (سر بزنگاه)، واداشتن سربازان به رژه‌ٔ مضحک (جاده صاف‌کن) یا واداشتن همه‌ٔ ساکنان کشتی به پریدن در آب (نورمن در فضا).

هیچ‌کس نیست که بتواند همه را دست بیندازد و کارهایش مقبول باشد، مگر اینکه او در شوخی‌هایش همیشه بخواهد واقعیتها راآشکار کند. اما نورمن چنانکه تاکنون دیدیم و پس‌از این روشن‌تر خواهد شد، قصد دست‌انداختن جنبه‌ٔ منفی آدمها را ندارد. او تنها می‌خواهد بخندد و مسخره کند. اما این جنبه‌ٔ شخصیت او، برایش دردسر ایجاد می‌کند: مثلا نتیجه‌ٔ منطقی شوخی‌های او تنبیه بوسیله‌ٔ ملوانان است (نورمن در فضا). اما همیشه چیزی باعث نجات او می‌شود. مثلا در همین فیلم، نورمن مجبور می‌شود با یک حریف قلچماق که تنه‌اش دو برابر اوست، مشت‌بازی کند. طبیعی است که بایستی چانه‌ٔ نورمن خرد شود، اما یک معجزه اتفاق می‌افتد: ناگهان افسر ناوی وارد می‌شود، حریف ناگهان و بی‌خبر ضربه می‌خوردوناکاوت می‌شود. همه‌ٔ اینها صرفا برای ایجاد خنده و نمایش استعداد نورمن و پیروزی قهرمان محبوب است. همین نورمن که آنهمه کارهای شایسته‌ٔ مجازات انجام می‌دهد، همیشه‌چند آدم خوب و مهربان طرفدار خودش و یکی دو نفر آدم خشن و مخالف دارد، که مخالفها هم بالاخره می‌فهمند نورمن‌آدم خوبی است. نقش‌زنان در این میان جالب توجه است. همه آنان طرفدار اویند: خانم افسرپارتیزان (جاده صاف‌کن) و افسر منشی در(نورمن در فضا). با توجه به خصوصیات "نورمن" و در نظر گرفتن فهم و عقل او و آنچه فیلم به ما می‌گوید، منطق اینست که محبت زنها به او محبت مادرانه و صرفا از سر دلسوزی باشد. اما همه این زن‌ها زیبا هستند و بنظر می‌رسد عاشق او باشند!

همچنان که‌گفتیم، "نورمن" باوجود کارهای بدش، همیشه یک‌آدم محجوب و دوست‌داشتنی می‌نماید: در "سر بزنگاه" اگرچه او با سوت زدن بیهوده، همه‌ٔ پلیس‌ها را به سوت زدن وامی‌دارد، اما بچه‌ها طرفدار اویند (و بی‌دلیل نیست که بچه‌ها از مشتریان پروپا قرص فیلمهای نورمن هستند). در "نورمن در فضا"، وقتی افسر ناوی، ملوانان را بخاطر جرم نورمن از حق مرخصی محروم می‌کند، ملوانان ازدادن‌شیرینی به نورمن خودداری می‌کنند و او را مسخره می‌کنند. این ساده‌ترین مجازات است. اما پس از آن، نورمن با قیافه‌ٔ ماتمزده و محجوب به کناری می‌رود و موسیقی غم‌انگیز به ترنم درمی‌آید. (یعنی که به نورمن دوست‌داشتنی ظلم شده و او را تنها گذاشته‌اند).

نورمن هیچگاه محکوم نمی‌شود و قرار است هر عمل او را بپذیریم. این بر ضد معیارهای کمدی است. هنر کمیک کارهای بد را از هر که باشد محکوم می‌کند و کار درست را تائید می‌کند. ولی در فیلمهای نورمن گویی بایستی کارهای بد او را هم دوست داشته باشیم. در همین رابطه باید گفت آنچه در فیلمهای نورمن شایسته‌ٔ مسخره کردن است، خود نورمن است. چرا که او لیاقت هیچکاری را ندارد. در "سر بزنگاه" هیچ‌کس امیدی ندارد او بتواند حرکات گانگستر را تقلید کند، همچنین است در "نورمن‌درفضا" ولی خود را خیلی شایسته و باهوش‌جا می‌زند. این تضاد بین آنچه هست با آنچه می‌نماید، است. اما "نورمن ویزدوم" می‌گوید، "نورمن" را مسخره نکنید، آنهایی را مسخره کنید، که به چیز مسخره می‌خندند.

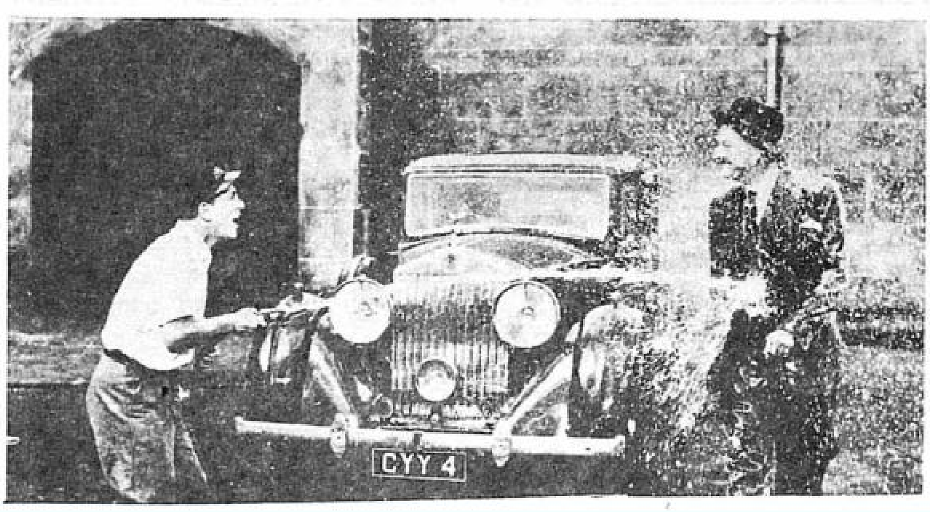
شاید برخی بپندارند که "نورمن" نه یک کمدین که یک "دلقک" است. اما بایستی خاطر نشان کرد که دلقکهای اصیل هم به نوبه‌ٔ خود کمدین هستند. آنها با خنده، تضادهای‌سرشت انسانی را برملا می‌کنند و بدان می‌خندند. آنها با خنده، منبع پایان ناپذیری برای شادی و دلگرمی فراهم می‌آورند. شخصیت‌آقای‌ولگرد، کاراکتر ویژه "چاپلین" در بیشتر کارهای او، یک شخصیت کلاسیک است. آقای ولگرد، با تظاهر به تشخص و نمایش‌آقایی با جیب خالی، تضاد بین آنچه بلندگوهای استعمار آمریکا به عنوان انسان آمریکایی معرفی می‌کردند، با آنچه چاپلین می‌دید، برملا می‌کرد. اگرچاپلین با هر شخص از جامعه‌ٔ دوروبرخود، حتی رئیس جمهور آمریکا، شوخی می‌کرد، هدفش ارائه یک کار کمدی بود.

اما "نورمن" اصلا یک کمدین نیست. واداشتن کشتی نیروی دریایی به توقف در برابر یک قایق کوچک تجارتی (نورمن در فضا) بیان کننده‌ٔ هیچ چیزی نیست و مسخره است اگرآن‌را بعنوان انتقاد از ارتش انگلستان، به زعم "نورمن"، به حساب آوریم.

تمام آنچه را که از فیلمهای "نورمن ویزدوم" می‌فهمیم، می‌توانیم در عبارت "صرفا خنده‌دار" بیان کنیم. همچنان که ــ گفتیم ــ قلقلک یک عمل خنده‌دار است و نه یک کار کمیک. انباشتن هرچه بیشتر فیلم از خوشمزگی (و اغلب بیمزگی)، بدون آنکه هدفی در کار باشد، هرچه را که نشان از کمیک باشد، کمرنگ می‌کند. این فقط تفریحی است که اعمال مبتذل را به جای کمدی به خورد مردم می‌دهد.

سعید خوش‌نیت

متولد ۴ فوریه ۱۹۲۰ درلندن، انگلستان. پس‌از پایان خدمت وظیفه در خلال جنگ جهانی‌دوم، از سال ۱۹۴۶ در تالارهای موسیقی انگلیس به عنوان کمدین استخدام شد. لهجه‌ٔ غلیظ لندنی و قد کوتاه او باعث موفقیت عظیم او در دهه‌ٔ ۵۰ و ۶۰ در انگلستان شد، اما این موفقیت در کمتر کشوری تکرار شد. در سال ۱۹۶۷، نمایش "قدم زدن خوش" را در برادوی روی صحنه برد که او را کاندید دریافت جایزه‌ٔ "تونی" کرد. از آن پس، گاهی در تلویزیون آمریکا ظاهر می‌شده است. نام بیشتر فیلمهای نورمن، اصطلاحهایی است که ترجمه‌ٔ صحیح آنها، غالبا ممکن نیست. از این رو، نام اصلی آنها را همراه با نامی که در ایران به نمایش درآمده است، چاپ می‌کنیم ــ مگر در مواردی که احتمالا فیلم به نمایش درنیامده و یا نام آن را از خاطر برده‌ایم. تعدادی از فیلمهایش عبارتست از: Trouble in Store (جنجال در فروشگاه ــ ۱۹۵۳) - One Good Turn (لله بچه‌ها ــ ۱۹۵۴) ــ Man of the Moment (مرد روز ــ ۱۹۵۵) ــ Up in the World (شیشه‌پاک‌کن ــ ۱۹۵۶) ــ Just My Like (بدبیار ــ ۱۹۵۷) ــ The Squar Peg (جاده‌صاف‌کن ــ ۱۹۵۸) ــ The Bulldog Breed (نژاد بولداگ) ــ Follow a Stor (به دنبال یک ستاره ــ ۱۹۵۹) ــ There Was a Crooked Man (مرد حقه‌بازی بود ــ ۱۹۶۰) ــ On the Beat (سر بزنگاه ــ ۱۹۶۲) ــ A Stitch in Time (قصاب‌باشی ــ ۱۹۶۳) ــ The Early Bird (۱۹۶۵) ــ The Sandwich Man (مرد ساندویچی ــ ۱۹۶۶) ــ The Night They Raided Minsky's (۱۹۶۸) ــ What's Good for the Goose (نورمن هیپی شده ــ ۱۹۶۹).





کیانوش عیاری و دستیارش بنی‌اعتماد، پایهٔ چرخ چاه را کار می‌گذارند

سر صحنهٔفیلمبرداری «تنورهٔ دیو»

از تهران به مقصد هتل سیاح کاشان که محل استقرار اکیپ فیلم "تنوره دیو" بود حرکت کردیم و پس از سه ساعت و نیم رانندگی، با پرس و جو از اهالی به هتل سیاح رسیدیم. اکیپ برای فیلمبرداری از شهر خارج شده و به کویر رفته بود. ما هم قرار شد ساعت دوازده با ماشین حامل نهار اکیپ باتفاق مجید مظفری، سیروس گرجستانی و محسن مکاری به محل فیلمبرداری برویم. چند کیلومتر که از کاشان گذشتیم به شهرستان آران رسیدیم. پس از طی مسافت زیادی به فیض‌آباد و از فیض‌آباد هم مسیرهای خاکی زیادی را در دشت‌های سوزان پشت سر گذاشتیم تا رسیدیم به دشت اسلام‌آباد. چند خانه گلی و چند خانوار و یک موتورخانه آب، تمام این دشت را تشکیل می‌داد. درخت‌کاری و سبزی‌کاری در این دشت سوزان، تعجب‌انگیز بود که با توضیحات اهالی روشن شد که این موتور آب بشکل تعاونی برای تمام خانواده‌های آنجا خرید شده است. وقتی که رسیدیم، باد گرم نسبتا شدیدی شروع به وزیدن کرد. بعد از معرفی به گروه که‌چهره‌های چندان ناآشنایی هم نبودند، مانند بقیه منتظر ماندیم تا صحنه خارجی ۱۳۳ فیلمبرداری شود، اما توفان همراه با غبار شدید، اجازهٔ کار نداد. بلافاصله، کیانوش عیاری کارگردان فیلم، دکوپاژ صحنه‌های داخلی را آماده کرد و گروه فنی صحنه داخلی موتورخانه را تدارک دیدند. برای فیلمبرداری پلانهای داخلی، همه عوامل آماده شد، اما ژنراتور قدیمی اکیپ که مربوط به جنگ دوم جهانی بود، روشن نشد! دو ساعت کلنجار گروه فنی با ژنراتور پیر، نتیجه نداد. به ناچار، کار تعطیل شد و یک روز اکیپ به هدر رفت. عبدالله باکیده مدیر تولید فیلم، گفت: "در بدر دنبال یک ژنراتور بودیم که پس از تحقیق زیاد به هنرستان صنعتی کارون رفتیم و آنها هم این ژنراتور را که نیروی هوایی به عنوان اوراقی در اختیار آنها قرار داه بود، به ما واگذار کردند. اما با وجود خرج زیادی که روی آن کردیم، دیدید که روشن نشد. این ژنراتور، موتور یک جیپ قدیمی است! البته ما ناامید نمی‌شویم و بهرشکلی است امکانات و وسایل را تهیه می‌کنیم. کار تعاونی با بودجه و پشتوانه اندکش این اشکالات را دارد. که متاسفانه گاهی چنین مشکلاتی کمرشکن می‌شود."

اکیپ بدون برداشتن حتی یک نما به هتل برگشت. یک مینی‌بوس و یک وانت باید تمام وسایل و افراد را به هتل می‌برد. مجید مظفری سه روز بود که‌خود را آماده بازی می‌کرد که هر سه روز به علتهای گوناگون (خرابی کرین، نبود ژنراتور، توفان شدید) بدون بازی به‌هتل برگشته بود و روز چهارم نیز به سه روز قبل اضافه شد. در یک رستوران برای خوردن نهار توقف کردیم. در بین اعضای گروه با چهره‌های جوان کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان آشنا شدیم. فیلمسازان جوان ۸ میلی‌متری که حالا هر کدام وظیفه‌ای را در یک فیلم بلند حرفه‌ای تقبل کرده بودند: ایزدی و رضوی دستیاران کارگردان، صبری مدیر تهیه، حافظ القرآن از اعضای گروه فنی که اولین تجربه حرفه‌ای خود را انجام می‌دادند. در هتل فرصت پیدا کردیم با کیانوش عیاری کارگردان فیلم تنوره دیو صحبت کوتاهی داشته باشیم. در مورد طرح اولیه فیلم، گفت: "ابتدا طرح باین شکل امروزی نبود. کاراکترهای فیلم قرار بود دو پسر که در انقلاب معلول شده‌اند، باشند. قرار بود این دو به روستای خود برگردند و چاههای خشک شده را دوباره بکار اندازند. در سال ۵۹ تصمیم دیگری گرفتم و یکسال بعد، فیلمنامه را تنظیم کردم و به وزارت ارشاد فرستادم که رد شد. یکبار دیگر روی آن کار کردم و سال ۶۱ با تغییراتی که در امور سینمایی ارشاد بوجود آمده بود، طرح تصویب شد.رویهم رفته این طرح ۹ بار دچار تغییر و تحول شده و از کانال چند تهیه‌کننده گذشته است: عرفانی، عباسی، مشکوه، موسوی، کیمیایی، شباویز، گلپایگانی، حکم‌آبادی مجتمع فرهنگ و هنر اسلامی، مرکز اسلامی‌آموزش فیلمسازی، شبکه‌های ۱ و ۲ صدا و سیما، بنیاد مستضعفان، وزارت ارشاد؛که با همه، به نوعی، به مشکلی برخوردم. سرانجام در بنیاد فارابی به شکل تعاونی به توافق رسیدیم."

روز بعد، ساعت ۶ صبح، "برپا" دادند و اکیپ فنی زودتر از بقیه حرکت کرد و یک ساعت بعد، همراه بقیه افراد گروه به محل فیلمبرداری در دشت اسلام رفتیم. گروه فنی تراولینگ را آماده کرده بود و داریوش عیاری (فیلمبردار) با دوربین مشغول تمرین بود. مفیدی (به نقش کلبعلی) خود را آماده می‌کرد. قرار بود در این صحنه کلبعلی به طرف موتورخانه برود و حسنعلی را پیدا کند. داریوش عیاری با ویوفایندر (منظره‌یاب)، کادر خود را انتخاب کرد. لنز ۲۵. رخشنده بنی‌اعتماد (دستیار کارگردان) با مفیدی تمرین می‌کند و توضیحات لازم را به داریوش عیاری می‌دهد رضوی، (دستیار دوم) لباسها و شکل پوشیدن آنها را بررسی می‌کند. ذوالانوار، اسدی، حافظ القرآن و جلالی، تراولینگ را تصحیح می‌کنند و باقری (دستیار فیلمبردار) دوربین را برای حرکت روی تراولینگ آزمایش می‌کند. رفلکتورها آماده میشود. صمیمیت گروه باعث شده است تا هیچیک از افراد حتی برای چند لحظه توقف نداشته باشند. بنی‌اعتماد یک بار با دوربین و مفیدی تمرین می‌کند و داریوش عیاری، سیروس گرجستانی (حسنعلی) را برای صحنهٔ بعد تمرین میدهد. تمرین‌پایانی انجام می‌گیرد. داریوش عیاری در آخرین‌لحظه تیلت کوچکی انجام میدهد و کارگردان می‌گوید "قرار نبود تیلت داشته باشیم". یک بار دیگر مفیدی همان حرکت را تمرین می‌کند و کارگردان می‌گوید که‌آرام‌تر حرکت کنید. همه‌آماده می‌شوند و کیانوش عیاری دستور حرکت می‌دهد. مفیدی به طرف موتورخانه می‌رود. دوربین روی تراولینگ با مفیدی حرکت می‌کند و در آخرین لحظه، داریوش عیاری قطع می‌کند. کارگردان علت را می‌پرسد و پاسخ می‌شنود که مفیدی در آخرین لحظه از کادر خارج شد. با این وجود، کیانوش عیاری از کار مفیدی راضی است. کلاکت برای برداشت دوم زده می‌شود. بنی‌اعتماد مقدار فیلم داخل کاست را از دستیار فیلمبردار می‌پرسد.

دوربین آماده می‌شود اما این بار هم به دلیل به هم خوردن وضوح تصویر، در نیمه‌راه، فیلمبرداری قطع می‌شود. برای سومین بار، مفیدی به طرف موتورآب می‌رود. توقف کوتاهی جلوی موتورخانه می‌کند و بعد وارد می‌شود. فیلمبردار می‌گوید هنگام توقف مفیدی جلوی موتورخانه، دوربین تکان خورده است. اما کارگردان می‌گوید چون این تکان بعد از توقف مفیدی بوده، ایرادی ندارد. رو به رخشندهٔ بنی‌اعتماد می‌کند و می‌گوید نمای ۴ از همین صحنه را می‌گیریم. دوربین کاملا پایین و در ارتفاع ۲۰ سانتی زمین کار گذاشته می‌شود. داریوش‌عیاری می‌خواهد که به علت ضد نور بودن مفیدی، این نما را بگذارند برای یک ساعت دیگر که آفتاب جلوتر آمده باشد. کارگردان می‌پذیرد و نمای یک از صحنه ۱۲۹ را آماده می‌کنند که با دو برداشت گرفته می‌شود. گرجستانی خیلی نرم و راحت در قالب حسنعلی قرار گرفته است. عیاری از کار او راضی است و می‌گوید "با گرجستانی کمتر مسئله دارم".

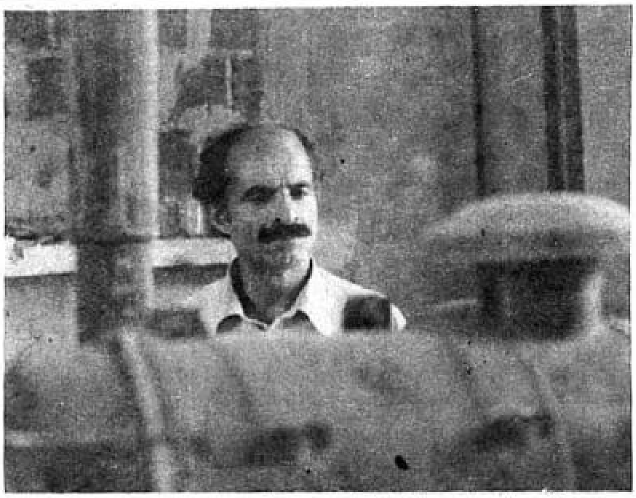
برای نمای ۴ از همین صحنه، چند بار تمرین با گرجستانی انجام می‌گیرد. دوربین آماده می‌شود اما در انتهای تصویر، یک کشاورز که مشغول کار است در داخل کادر است. ایزدی و رضوی به سراغش می‌روند و از اوخواهش می‌کنند برای چند لحظه جای خود را تغییر دهد، اما قبول نمی‌کند. سرانجام یکی از اهالی روستا که مسئولیت موتور آب را به عهده دارد، او را راضی می‌کند.

کیانوش عیاری به گرجستانی دستور حرکت می‌دهد، اما فیلمبردار، قطع می‌کند. عیاری علت را می‌پرسد، معلوم می‌شود وضوح تصویر به هم خورده. در برداشت دوم، همه راضی به نظر می‌رسند که این روز، جبران کم‌کاری روز گذشته می‌شود. چند نمای دیگر نیز گرفته می‌شود. هوای خشک و گرم، چهرهٔ همه را عوض کرده و صورت همگی از آفتاب سوخته و

پوست انداخته. بهمین دلیل، گریم که مسئولیتش بعهدهٔ مفیدی است، چندان ضروری به نظر نمی‌رسد. گرما و آفتاب توان فرساست. شش ساعت کار مداوم در زیر آفتاب صبح، تمام می‌شود. ساعت یک و نیم، وقت نهار اعلام می‌شود. اعضای گروه، در یک چادر ۴ x ۲ متر، زیر نهال‌های کوچک و داخل مینی‌بوس نهار می‌خورند. توقعات اکیپ در پایین‌ترین حد خود است.

در ضمن صرف نهار از سیروس گرجستانی در مورد نحوه کار با عیاری می‌پرسم. می‌گوید: "خوب از بازیگر کار می‌کشد و می‌داند چه می‌خواهد". بلافاصله و بدون استراحت، هنوز لقمه‌ها در دهانهاست که کار شروع می‌شود. صحنه داخلی با بکار افتادن ژنراتور آماده می‌شود. صدای موتور آب روی اعصاب همه اکیپ تاثیر گذاشته، خاموش‌کردن موتورهم منجر به قطع شدن جریان آب خواهد شد و بعد اعتراض اهالی به مسئول موتور آب.

در هیاهوی داخل موتورخانه، نورپردازی انجام می‌گیرد. ژنراتور ریپ می‌زند و نور کم و زیاد می‌شود. بنی‌اعتماد با گرجستانی صحبتهای لازم را می‌کند و لباس و گریم او بررسی می‌شود.



سیروس گرجستانی، در یک نما از صحنه‌های داخل موتورخانه



گرجستانی، مظفری، مُکاری و الماسی، سوار بر وانت به سوی کویر

در صحنه ۱۳۲، حسنعلی از خواب بیدار می‌شود. با لنز ۷۵، این نما با یک برداشت گرفته می‌شود. ژنراتور همچنان اشکال دارد. صحنه‌های خارجی آماده می‌شود. در این نما که مربوط به صحنه ۱۳۰ می‌شود، قرار است اهالی با موتور و وانت‌بار از مقابل حسنعلی که داخل موتورخانه است، بگذرند. همه سیاهپوشند. این صحنه مربوط به بعد از مرگ محمدعلی به دست کلبعلی است. مجید مظفری و مکاری در بین افراد قرار می‌گیرند، اما تعداد کم است. باکیده، رضوی، ایزدی و صبری هم به جمع آنها اضافه می‌شوند، اما در نمای دور، چهره‌ها مشخص نیست. مجید مظفری (به نقش سیدرضا) با موتور در جلوی بقیه است. در فاصله دو کیلومتری، تنها با علامت دست و کلاه می‌توان دستور شروع حرکت داد. سه برداشت پی‌درپی، رضایت کیانوش عیاری را جلب کرد. یک بار دیگر صحنه داخلی را گروه فنی آماده می‌کند. در این فرصت با عبدالله باکیده مدیر تولید فیلم در مورد اعضای آماتور اکیپ و نحوه انتخاب آنها صحبت می‌کنیم. او می‌گوید: "یکی از دلایل انتخاب آنها، شناخت و برخورد اولیه بود. اخلاق در درجه اول قرار داشت. آنها گرچه جوانند، اما راندمان و نتیجه کارشان حرفه‌ایست. بهر جهت اینها هم یک روزی باید وارد سینما بشوند. ما به تک تک این افراد اعتقاد داشتیم. همین آقای داریوش عیاری درست است که فیلمبردار شناخته‌شده‌ای نیست اما قول می‌دهم نتیجه کارش خیلی خوب باشد." صحبت با باکیده را با شروع فیلمبرداری داخل موتورخانه قطع می‌کنیم. در این صحنه قرار است گرجستانی عکس‌العمل خود را در مقابل اعمال و رفتار کلبعلی و مرگ برادرش محمدعلی (جهانگیر الماسی) نشان دهد. با سه برداشت و رضایت از کار گرجستانی، این صحنه تمام می‌شود. گرجستانی برای گریه و ایجاد اشک در چشمانش، با گرفتن حس و تمرکز، رضایت عیاری را جلب می‌کند.

برای برداشت بعدی، به علت کمبود چراغ، باید محل چراغهای موجود عوض شود. این کار مدتی طول می‌کشد و نمای داخلی با موفقیت فیلمبرداری می‌شود و چهار نمای برنامه‌ریزی‌شده برای امروز، به علت خستگی بیش از اندازه گروه برای فردا باقی می‌ماند. خسته و کوفته و خاک‌گرفته با اکیپ به هتل برگشتیم و بعد از تخلیه وسایل برای صرف شام به رستورانی خارج از هتل رفتیم. مجید مظفری ناراحت بود از اینکه پنج روز بدون اینکه از او حتی یک شات بگیرند در کاشان مانده و از بیکاری خسته شده. پس از صرف شام، برنامه‌ریزی فردا شروع می‌شود و تا ساعت یک نیمه شب ادامه پیدا می‌کند. برنامه تنظیم می‌شود و به دیوار اتاق هماهنگی زده می‌شود. گزارشهای منشی صحنه جمع‌آوری می‌شود. رخشنده بنی‌اعتماد کلیه نکات ضروری را به ایزدی و رضوی یادآوری می‌کند. قرار می‌شود با جهانگیر الماسی، اسماعیل محمدی و مهری مهرنیا تلفنی تماس گرفته شود که فردا خودشان را به کاشان برسانند. قرار گروه فنی، ساعت پنج صبح یعنی یک ساعت زودتر از بقیه اکیپ گذاشته می‌شود. ساعت شش که ما هم به گروه فنی می‌پیوندیم، همه وسایل آماده است، اما ژنراتور کار نمی‌کند. استارتش خراب است. سه ساعت کلنجار با آهن پاره‌ای بنام ژنراتور، نتیجه نمی‌دهد. کار تعطیل می‌شود تا ژنراتور تعمیر شود. به علت نبودن وسایل حمل و نقل کافی، ژنراتور داخل وانت گروه فنی قرار می‌گیرد و بقیه وسایل به داخل مینی‌بوس انتقال می‌یابد.

ساعت ۴ بعدازظهر ژنراتور تعمیر می‌شود و در این فرصت همه به اندازه کافی استراحت کرده‌اند. یکبار دیگر باید مسیر خاکی پر از سنگلاخ کاشان به دشت اسلام پیموده شود. صحنه‌های داخلی آماده می‌شود. سیروس گرجستانی باید پنجره موتورخانه را از عصبانیت چنان بکوبد که شیشه‌هایش خرد شود. دو بار فیلمبرداری می‌شود، اما شیشه نمی‌شکند. به ناچار چند میله آهنی و آجر از بیرون در مقابل پنجره قرار داده می‌شود و برداشت سوم قابل قبول می‌شود؛ فیلمبرداری چهار نمای مورد نیاز ساعت ۸ شب تمام می‌شود!

بنی‌اعتماد می‌گوید: "کیانوش عیاری آنچه را می‌خواهد بهر شکلی باشد انجام می‌دهد و تخفیف هم نمی‌دهد. آنچه در دکوپاژ انجام می‌دهد باید گرفته شود و کمبود وسایل هم نمی‌تواند مانع کارش شود و این یکی از امتیازهای اوست." وسایل جمع می‌شود و اکیپ به هتل برمی‌گردد.

در سر میز شام با جهانگیر الماسی، اسماعیل محمدی و مهری مهرنیا برمی‌خوریم. کار سیروس گرجستانی و مکاری برای چند روزی تمام می‌شود و راهی تهران می‌شوند. در ضمن صرف شام، صدای خنده یک لحظه از انتهای میز قطع نمی‌شود. اسماعیل محمدی، این پیرمرد باصفا و دوست‌داشتنی، با نقل خاطرات ۶۰ ساله‌اش خستگی را از تن بچه‌ها خارج می‌کند. در برخورد اول هرگز گمان نخواهی کرد محمدی چنین انرژی قابل توجهی داشته باشد. یک لحظه ساکت نیست. هرچه می‌گوید جالب است و شنیدنی. از سالهای ۱۴۱۵ می‌گوید، از فیلمهای اولیه سینمای ایران، از فیلم "مرادخان" و نمایشنامه‌هایی که او در نقش زن ظاهر می‌شد. وجود او برای گروه غنیمتی است تا بتوانند با تاریخ تئاتر و سینمای ایران آشنا شوند. با وجود بیش از ۷۰ سال سن، سرزنده و شاداب به نظر می‌رسد. پس از صرف شام، برنامه فردا به دیوار اتاق هماهنگی نصب می‌شود. سری به

اتاقهای مجاور می‌زنیم که جهانگیر الماسی و مجید مظفری مشغول تمرین دیالوگهای فردا هستند. کیانوش عیاری دکوپاژ فردا را تنظیم می‌کند. داریوش عیاری با عبدالله باکیده در مورد تحویل "راش"ها صحبت می‌کند. فیلمبردار نگران صحنه‌های داخلی است، او می‌گوید اگر راش‌ها را ببینم، خیالم راحت می‌شود. بنی‌اعتماد، وسایل صحنه را یکبار دیگر بررسی می‌کند: چرخ چاه، طناب، کتری، قوری، قفسه، و لباسهای جهانگیر الماسی و اسماعیل محمدی (عقیل) و مجید مظفری. ساعت ۱۲ شب گروه به خواب می‌رود. صبح با صدای ایزدی دستیار کارگردان از خواب بیدار می‌شویم. طبق‌معمول، گروه فنی یک ساعت قبل حرکت کرده است. با مینی‌بوس به محل فیلمبرداری می‌رویم. در یک دشت سوزان و در کنار یک قلعه مخروبه که می‌گویند مربوط به شجاع‌خان، شورشی معروف دوران رضاشاه است، اکیپ چادر می‌زند. جهانگیر الماسی در سر یک چاه، با محمدی تمرین می‌کند. صحنه آماده می‌شود و کیانوش عیاری دو بار با محمدی و الماسی تمرین می‌کند. برداشت اول را کارگردان قبول می‌کند اما داریوش عیاری از نور راضی نیست و می‌گوید نور عمودی است و صورت الماسی سایه دارد. قرار می‌شود این نماها را بعدازظهر فیلمبرداری کنند. بازیگران و گروه تدارکات در چادر کنار چاه به استراحت می‌پردازند. گرمای خشک شدید، نفس همه را گرفته است. در حالی که همه استراحت می‌کنند، داریوش و کیانوش عیاری، تمام نماهای چرخ چاه را می‌گیرند. رضوی، درون چاه طناب را می‌کشد که وضعیت بالا کشیدن و پائین کشیدن سطل آب طبیعی به نظر برسد. کار آنها نیم ساعت بعدازظهر تمام می‌شود. همزمان، نهار اکیپ نیز می‌رسد. بعدازظهر به کاروانسرای پشت امامزاده می‌رویم. بنی‌اعتماد، زودتر از بقیه وسایل صحنه بعدازظهر را به امامزاده می‌برد و در یکی از اتاقهای ۳×۲ کاروانسرا، نورپردازی انجام می‌گیرد. حالا خیال گروه فنی و بقیه از جانب نور راحت است، زیرا یک ژنراتور سه‌فاز از سوی جهاد سازندگی کاشان بدست گروه رسیده است. اتاق کوچک که با ۸ چراغ ۵۰۰ واتی و ۱۰۰۰ واتی روشن شده، دم‌کرده و گرم است. اسماعیل محمدی به شدت عرق کرده و خسته به نظر می‌رسد، اما یک لحظه از شوخی دست برنمی‌دارد. عیاری می‌گوید که "یک نفر آقای محمدی را باد بزند" و به مظفری اشاره می‌کند که جلوی نور محمدی قرار گیرد. در این صحنه قرار است چرخ چاه آماده شود تا سیدرضا و عقیل آنرا به سر چاه ببرند. روبروی مظفری آینه‌ای قرار دارد که باید چهرهٔ محمدی و مظفری درون آن دیده شود. چند بار تمرین انجام می‌گیرد. دیالوگ‌ها طولانی است و عیاری چند بار آنها را تکرار می‌کند. باقری متراژ می‌کند. مکان و وضعیت محمدی مشخص می‌شود. همه چیز آماده است و عیاری دستور حرکت می‌دهد.

سیدرضا: برای همین می‌گویم که لایروبی بی‌فایده است.

محمدی نگاهش را از سمت چپ می‌گیرد و بطرف مظفری برمی‌گردد و می‌گوید: تو چه میدونی این تنوره دیو چه بلایی بسر ما آورده؟



شناسنامهٔ فیلم

ه نویسنده فیلمنامه و کارگردان: کیانوش عیاری ه دستیار کارگردان و برنامه‌ریز: رخشنده بنی‌اعتماد ه فیلمبردار: داریوش عیاری ه دستیاران فیلمبردار: حسن باقری، ذولانوار ه بازیگران: سیروس گرجستانی، جهانگیر الماسی، مجید مظفری، محسن مکاری، فرزانه کابلی، مهری مهرنیا، روح‌الله مفیدی، اسماعیل محمدی، ناصر گیتی‌جاه، میرصلاح حسینی، غلامی، نوروزی، خشنودی ه مدیر تولید: عبدالله باکیده.

خلاصه داستان: محمدعلی پس از اینکه در روزهای انقلاب مورد اصابت گلوله قرار می‌گیرد و جان سالم بدر می‌برد، به روستای خود بازمی‌گردد. اهالی روستا به علت خشک شدن قناتها به کاروانسرای پشت امامزاده رفته‌اند و در روستا، "کلبعلی" با زدن چاه مادر، سعی می‌کند که همچنان قدرت خود را حفظ کند. محمدعلی به کمک عقیل و سیدرضا به لایروبی قنات‌ها می‌پردازد. در این راه حسنعلی برادر بزرگتر محمدعلی که رانند کلبعلی است با او به مخالفت می‌پردازد. محمدعلی در مقابل تمام موانعی که کلبعلی می‌تراشد، می‌ایستد و . . .

شناسنامهٔ کارگردان

کیانوش عیاری متولد ۱۳۳۰ در اهواز، عضو سینمای آزاد این شهر، از سال ۱۳۴۹ فیلمسازی را با ساختن فیلمهای ۸ میلیمتری شروع کرد. تجربه شش‌ساله عیاری در زمینه سینمای هشت، ۱۲ فیلم کوتاه بود که در چندین جشنواره داخلی و جهانی موفقیت‌هائی بدست آورد. اولین فیلم ۱۶ میلیمتریش را به نام "نبض قطار" درسال ۱۳۵۵ ساخت. "آواز تابستانی" و "کانال" در سال ۱۳۵۶ و "بر مفرش خفتگان می‌بینم" (دربارهٔ زلزلهٔ طبس) در سال ۱۳۵۷، فیلمهای عیاری تا قبل از انقلاب بود. در سال ۱۳۵۸ فیلم "تازه‌نفس‌ها" را ساخت و بعد اولین فیلم بلند داستانی خود را با نام "خاک شیرین" برای تلویزیون ساخت. نقاشی متحرک "مقابله" در سال ۱۳۶۲ آخرین فیلم عیاری، قبل از ساختن فیلم "تنوره دیو" بود.

کیانوش عیاری کات می‌دهد. برداشت قابل قبول است.

گروه فنی نور را برای نمائی از صحنه ۱۳۵ تنظیم می‌کنند. همه چیز آماده می‌شود. حرکت:

محمدی: دیدی گفتم چیزی حالیت نیست بچه.

مظفری: واسه همینه که میگم با وجود این چاه بزرگ، کسی بفکر آب باریکه قنات نیست.

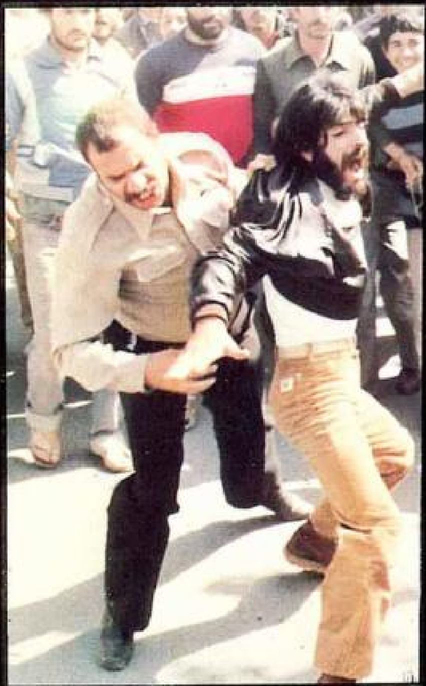
عیاری کات می‌دهد و خطاب به مظفری می‌گوید: یک مقدار خشمت کمتر باشد، تو تقریبا خوشحالی.

کلاکت زده می‌شود. این بار عیاری از بازی مظفری و محمدی راضی به نظر می‌رسد. برای نمای بعدی چند بار تمرین می‌شود. همه حاضر می‌شوند:

مظفری: تا آن لولهٔ ۸ اینچی چاه عمیق داره آبها را بالا می‌کشه، تلاش ما بی‌فایده است.

این صحنه با چهار برداشت قبول می‌شود و همه برای استراحت و تازه کردن گلو و نفس به سایه کنار امامزاده پناه می‌برند. آذرخش صبری یک لحظه نمی‌ایستد. دائما به کمک محسن زاهدی (مدیر تهیه) شربت و آب یخ و هندوانه آماده می‌کند. قرار است بعد از استراحت، یک نما در روی پشت بام کاروانسرا از خانم مهری مهرنیا (ننه رضا) گرفته شود. نخ‌های خیس‌شده روی داربست قرار می‌گیرد. ننه رضا در این صحنه منتظر شوهرش عقیل باید در ضمن پهن کردن نخ‌ها به دوردست نگاه کند. صحنه آماده می‌شود و با یک برداشت قبول می‌شود. همه خسته از کار روزانه قصد تعطیلی کار را دارند که زاهدی می‌گوید روسری خانم مهرنیا به این شکل نباید بسته شود، چون زنهای کاشان روسری را با سنجاق به زیر گلو می‌بندند. یکبار دیگر صحنه آماده می‌شود و این‌بار نیز با یک برداشت این نمای کوتاه نیز گرفته می‌شود. یک نما هم در لانگ‌شات، در حالی که مهرنیا روی یکی از گنبدهای پشت بام ایستاده است و به دوردست نگاه می‌کند، گرفته می‌شود. بلافاصله صحنه داخلی امامزاده آماده می‌شود. در این صحنه قرار است محمدعلی (جهانگیر الماسی) برای زیارت داخل امامزاده شود. چندتن از زنان روستا به عنوان سیاهی‌لشگر در داخل امامزاده قرار می‌گیرند. نورپردازی آماده است. باقری یکبار دیگر تمام جوانب را بررسی می‌کند و همه آماده می‌شوند. کلاکت زده می‌شود. الماسی داخل کادر می‌شود. دو زن در حالی که چادر مشکی بر سر دارند، مشغول دعا خواندن هستند. الماسی نگاهی به اطراف می‌کند. انگشتان خود را روی مقبره امامزاده می‌گذارد و شروع به فاتحه خواندن می‌کند. عیاری کات و اعلام رضایت می‌کند. در آخرین لحظه فیلمبردار می‌گوید سایه کم‌رنگی از الماسی روی دیوار است. پرده زردرنگی بطرف راست الماسی کشیده می‌شود و نتیجهٔ کار رضایت‌بخش است. همه خسته از کار روزانه آماده رفتن می‌شوند، اما گروه فنی تازه کارش شروع می‌شود: قطع ژنراتور، جمع کردن چراغها و تراولینگ و کرین، که یک ساعت طول می‌کشد و هوا رو به تاریکی می‌رود.

مزدوران







جواد گلپایگانی

مهین شهابی

کاظم افرندنیا

کارگردان:

جهانگیر جهانگیری









فیلمبردار:
جمشید الوندی

تهیه کننده:
جواد گلپایگانی

فیلمنامه:
علیرضا داوودنژاد و اکبر صادقی

موسیقی متن:
بابک بیات

محصول کارگاه فیلم پویا

کنعان کیانی. رعنا صفوی. محمد ابهری. ملیحه نصیری. رحیمیان. شریفی. امیرخسرو. عادل و حسین شهاب

آتلیه ماهنامه فیلم



حسین صفادیان
مجید علیزاده
مصطفی انوشه
حسین ملکی . هیلدا پیرزاد
مدیر تولید: غلامرضا موسوی
رنگی . وایدایسکرین
سناتور
کارگردان: مهدی صباغ زاده
مدیر فیلمبرداری: رضا بانکی
فیلمنامه: فریدون جیرانی
موسیقی متن: مجید انتظامی
پخش از: خانه فیلم ایران
بزودی در بزرگترین سینماهای تهران


فرامرز قریبیان . بیژن امکانیان . عنایت بخشی
مظفر سلطانی
سعید نیوندی
بهزاد رحیم‌خانی
پری اقبالپور
Haddad
محمد حسن پورمهر
شاپور بخشائی
فرهادخان محمدی
علیرضا قوامی
شاهین پورمهر
اسماعیل پاینده
علی کنگرلو

شرکت صنعتی ای.سی.فیلم

کارخانجات احمدی

مبتکر و سازندهٔ دستگاههای ظهور و چاپ عکس رنگی با ۵ سال سابقهٔ کار

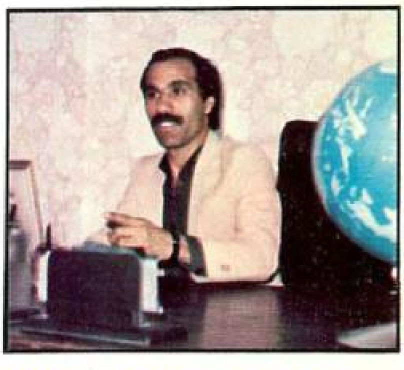


● شرکت " ای. سی. فیلم " (کارخانجات احمدی)که دست‌درکار ساخت دستگاههای ظهور و چاپ عکس رنگی است، مقدمات تولید وسایل سینمایی از جمله دوربین فیلمبرداری و پروژکتور نمایش فیلم ، را فراهم می‌آورد .

سید حسن احمدی مدیر عامل این شرکت ، ضمن اشاره به موفقیتهایی که شرکت در جهت نیل به خودکفایی در زمینه وسایل عکاسی و چاپ عکس به دست آورده است ، گفت :

" تولید چنین وسایلی در داخل کشورامکان‌پذیراست ، البته ممکن است در آغاز برخی از قطعات را ناچار شویم از خارج وارد کنیم ، اما به مرور ، از این واردات هم بی‌نیاز خواهیم شد . من ۱۵ سال پیش با هزینه ۱۲۰۰ تومان آپاراتی ساختم که نیم ساعت بوبین می‌خورد و دو ناطق مغناطیسی و نوری داشت . اکنون ، برنامه‌های گسترده‌تری دارم که در تحقق آنها ، در وهله اول نیازمند یاریهای مسئولان است . "

احمدی گفت : " کاری که با سرمایه اولیه ۱۲ هزار تومان شروع کردم ، الان بشکل بسیار وسیعی با بیش از ۲۰ سهامدار که هر کدام در این کارخانجات کار می‌کنند ، قسمت عظیمی از بازار عکس ایران را در اختیار دارد ، و با کمکهای این افراد توانست پا بگیرد . این کارگران الان جزیی از سرمایه و کارشان را بشکل تعاونی بکار انداخته‌اند . دو خط برای تولید ظهور کاغذ ، دو خط برای ظهور فیلم و یک خط هم برای پرینتر داریم و سالی ۲۰۰ دستگاه می‌سازیم . "



آتلیه ماهنامه فیلم

برای کسب اطلاعات بیشتر با تلفن‌های : دفتر مرکزی: ۵۴۱۳۱۱ کارخانه: ۲۸۸۰۱ (کرج) تماس حاصل فرمائید

کرج. گلشهر ویلا. خیابان خیام. خیابان سعدی. شرکت صنعتی «ای. سی. فیلم»

زندگی پیامبران در سینما

قسمت اول: تاریخ اسلام



■ سینمای مذهبی در طول تاریخ سینما همواره تضمین‌کنندهٔ گیشه بوده و مضامین مذهبی از نظر سوداگران سینما، تکیه‌گاهی قابل‌اعتماد برای سودآوری به شمار می‌رفته است. از همین‌رو، بیشتر فیلمهای مذهبی، نگرش درست و دقیقی به مذهب نداشته‌اند و به عنوان یک نهاد اجتماعی با آن برخورد نکرده‌اند. "سیسیل ب دومیل" سازندهٔ فیلم معروف "ده فرمان" و تهیه‌کنندهٔ مشهور هالیوود، یک بار گفته است که هر فیلمی نیازمند صرف هزینهٔ فراوان برای تبلیغات آن است، اما فیلمهای مذهبی به دلیل آمیخته بودن مردم با مذهب، نیازی به تبلیغ ندارد.

در مجموعه مطالب تحقیقی "زندگی پیامبران در سینما" ابتدا مسیر تاریخی فیلمهایی که قصد نشان دادن پیامبر اسلام و یا تاریخ اسلام را داشته‌اند مورد بررسی قرار می‌دهیم. و سپس به دیگر پیامبران می‌پردازیم.

ابوالحسن علوی طباطبایی

■ توجه به تاریخ اسلام و زندگی پیامبر به سالهای آغاز سینمای مصر باز می‌گردد. در سال ۱۹۲۵ "وداد عرفی" نویسندهٔ اهل ترکیه از طرف یک شرکت سینمایی آلمانی به نام "مارکوس" وارد قاهره شد تا در مورد ساختن یک فیلم مصری به نام "عشق شاهزاده خانم" با مقامهای مصری به مذاکره بپردازد، ولی در حقیقت وی به یک ماموریت مخفی فرستاده شده بود. شرکت آلمانی مذکور به مصطفی کمال آتاتورک رئیس جمهور ترکیه پیشنهاد کرده بود که فیلمی با عنوان "پیامبر" ساخته شود که حضرت محمد (ص) شخصیت اصلی آن باشد. رئیس‌جمهور ترکیه از این پیشنهاد استقبال کرد و اظهار داشت در صورتی که فیلم مطابق با شرایط موردنظر وی ساخته شود دولت ترکیه کلیه هزینه‌های فیلم مذکور را تقبل خواهد کرد. تهیه‌کننده آلمانی به این نکته توجه داشت که نقش پیامبر بایستی به عهده یک عرب مسلمان باشد، و بنابراین با نظر "عرفی" بازیگری بنام "یوسف وهبی" که در آنزمان شهرت فراوانی داشت برگزیده شد. وهبی از این پیشنهاد بسیار خوشحال شد و فورا مطبوعات و رسانه‌های جمعی را از این قضیه آگاه کرد و جنجال بزرگی برپا شد. دانشگاه اسلامی "الازهر" به شدت از این خبر تکان خورد و طی اعلامیه‌ای مخالفت خود را با نمایش پیامبر اسلام بر پرده سینما نشان داد. "یوسف وهبی" به مرگ تهدید شد، مطبوعات به وی حمله کردند و محبوبیت او به شدت و به سرعت از میان رفت، ولی مطبوعات کار را در اینجا متوقف نکردند. پیشنهاد شد که وی تحت تعقیب قرار گیرد و به مجازات برسد، او در برابر قضات دادگاه حاضر شد و اظهار داشت که وی قربانی بیگناه شرکت آلمانی بوده است.

پس از این واقعه تا مدتها هیچکس جرات آن را نیافت که مسئله نمایش پیامبر اسلام را بر پرده سینما مورد بررسی قرار دهد و اقدامی به عمل آورد. البته در این فاصله فیلمهای مذهبی ساخته می‌شد که بازگوکننده رنجها و مشقاتی بود که بر مسلمانان وارد می‌شد، ولی در این فیلمها هیچگونه تصویری از خاندان و یاران پیامبر اسلام ارائه نمی‌شد. ضمنا تکنیک متوسط و ارزش هنری نازل این‌گونه فیلمها، آنها را از نائل شدن به هرگونه موفقیت باز می‌داشت.

فیلم "ظهور اسلام" (۱۹۵۱) که با اقتباس از رمانی معروف به قلم "دکتر طه‌حسین" توسط "ابراهیم عزالدین" ساخته شد، موفق‌ترین فیلم از این نوع است. وی در این فیلم با استفاده از سمبولیزم، منظور خود را بیان می‌داشت. بدین‌ترتیب که یک نور استوانه‌ای شکل، حضور حضرت محمد (ص) را نشان می‌داد. در سایر قسمتهای فیلم، از تماشاگر خواسته می‌شود که حضور پیامبر را تصور کند. به عنوان مثال، در صحنه‌ای یکی از مسلمانان صدر اسلام به وسیله یک کافر مورد ضرب و شتم و شکنجه قرار می‌گیرد و در همانحال که درد و رنج فراوانی را تحمل می‌کند، ناگهان چهره‌اش با لبخندی شکفته می‌شود و با نگاهی مملو از ایمان وخلوص، به تعقیب شخصی می‌پردازد، او را از خارج کادر فیلم دنبال می‌کند و بنظر می‌رسد که بسوی وی می‌آید. چنین تمهیدی، حضور حضرت پیامبر را در فیلم، به تماشاگر القا می‌کند. این فیلم، در سال ۵۸، چندین بار در سینماهای تهران به نمایش درآمد.

در سالهای اواخر دهه پنجاه، چندین شرکت فیلمسازی ایتالیایی و امریکایی تلاش کردند تا با کشور مصر فیلمهای مذهبی در رابطه با زندگی حضرت محمد (ص) و وقایع دوران صدر اسلام، محصولات مشترکی بسازند.

در سال ۱۳۳۹ شمسی خبری در یکی از مجله‌های سینمائی تهران (۱) به چاپ رسید، بدین‌مضمون که یک کمپانی ایتالیایی تصمیم گرفته فیلمی از زندگی پیامبر اسلام تهیه کند. این کمپانی و سفارت ایران در ایتالیا تقاضا کرده‌اند که وزارت امورخارجه ایران شخص متخصص و کارشناسی در این امور راجهت همکاری در تنظیم سناریو به آنها معرفی کند، و از طرف دولت ایران "زین‌العابدین رهنما" (نویسنده معروف کتاب زندگی پیامبر) برای این منظور در نظر گرفته شده است. بیشتر این کمپانیها حاضر به پذیرش شرایط دانشگاه الازهر و قوانین سانسور

در مصر بودند، ولی طرح فیلم آنها پس از اعلام خبر در مطبوعات جهان با عکس‌العمل مراجع مذهبی و نهادهای اسلامی روبرو شده و از ساختن آنها جلوگیری می‌شد. بـه علاوه سازمانهای اسلامی در چند کشور بیانیه‌هایی به آن شرکتها و "سازمان عمومی کشورهای عرب" فرستادند که طی آن خواستار تحریم این فیلمها شده بودند.

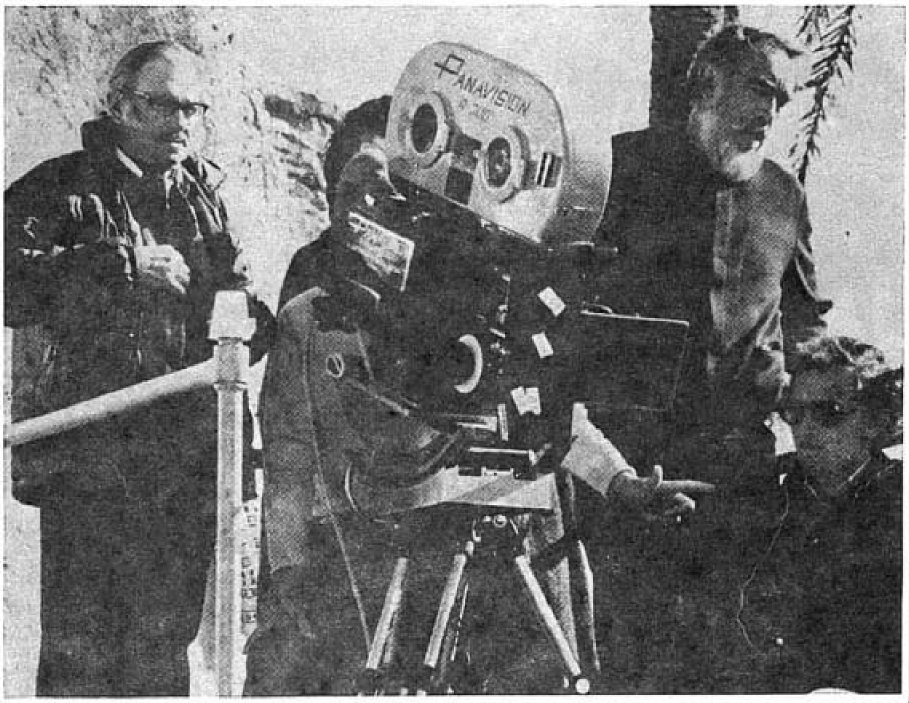
علمای اسلام در کشورهای عربی طی مصاحبه‌ها و نوشتن مقاله در مطبوعات، در این مورد به اظهار عقیده می‌پرداختند. (۲). اساس مسئله‌ای که همگان خواستار آن بودند، پرهیز از نمایش پیامبر اسلام و خلفای راشدین بر پرده سینما بود و منظور خود را از موافقت با فیلم در خدمت گسترش اصول اسلامی اعلام داشتند.

دکتر محمد یوسف موسی یکی از استادان حقوق اسلامی الازهر در همان زمان با توجه به نمایش فیلمهای پرخرج مذهبی در مورد حضرت عیسی (ع) می‌گوید که دنیای اسلام نباید از چنین مسئله‌ای تقلید کند و در این بحث به نقاشی از شخصیتهای اسلامی اشاره می‌کند و آن را با نقاشیهای موجود از عیسی و مریم در کلیساها، موزه‌ها و غیره مقایسه می‌کند. و در آخر رای برعدم ساخت اینگونه فیلمها می‌دهد. (۳)

در آنزمان نوعی درگیری و مخالفت با نظر دانشگاه اسلامی الازهر از سوی مقامات دولت مصر آغاز می‌شود. مدیر اداره سانسور فیلم (۴)، اداره خود را تنها مرجع با صلاحیت عنوان کرد و صرفا مشورت با دانشگاه را مجاز دانست. ولی گفت که تصمیم نهائی با دولت است.

در تاریخ دهم اکتبر ۱۹۶۱ اداره سانسور مصر اجازه ساختن فیلمی بنام **"موکب‌النور"** را صادر کرد و در یازدهم ماه مارس ۱۹۶۲ به فیلم دیگری بنام **"هجرت رسول"** پروانه نمایش داد. این تاییدیه‌ها البته با نظر دانشگاه الازهر انجام شده بود. مثلا در فیلم "موکب‌النور" عمرابن خطاب (یکی از خلفای راشدین) از پشت سـر نشان داده می‌شود و ما چهره او را نمی‌بینیم ولی صدایش را می‌شنویم. در فیلم دوم، "حمزه‌ابن عبدالمطلب" عموی پیامبر را می‌بینیم.

بدین‌ترتیب تهیه‌کنندگـان غربـی کـه می‌دانستند ساختن فیلمهای پرهزینه درباره پیامبران سود سرشاری نصیب آنها خواهد کرد، به دلیل مخالفت کانون‌ها و حوزه‌های علمی اسلامی نتوانستنـد در زمینـه فیلـم از وقایع اسلام فعالیتی داشته باشند. از سال ۱۹۷۴ مطبوعات جهان، نوشتن از فیلمی بنام **"محمد رسول‌الله" را** آغاز کردند که توسط "مصطفی عقاد" ساخته شده است. تدارک این فیلم شش سـال، و **فیلمبرداری آن بیش از یکسال بطول انجامید.** به ساختن این فیلم، بیشتر مراجع اسلامی جهان به نوعی اعتراض داشته‌اند. در ابتـدا که قرار بود این فیلم بطور کامل در کشور مراکش ساخته‌شود، مخالفت از سوی سران کشورهای اسلامی و مراجع سنی و شیعه آغاز شد و کار بدانجا کشید که شاه مراکش ناچار شد عذر گروه فیلمساز را بخواهد و تهیه‌کننده فیلم با این که میلیونها دلار هزینه تدارکات اولیه و ساختـن خانه کعبه در مراکش کرده بود، بناچار با توافق سران کشور لیبی قرار شد فیلم در آنجا ساخته



عکس صفحهٔ قـبل و بالا: پشت صحنهٔ فیلم "محمـد رسول‌الله"

شود، بشرط آنکه "عقاد" بعدا فیلمی در مورد "عمر مختار" – انقلابی معروف لیبیایی – بسازد. (۵)

پس از ساخته شدن فیلم، در حالیکه هنوز امور فنی آن به پایان نرسیده و آماده نمایش نشده بود مخالفت‌ها و تحریم‌ها از اکثر کشورها مجددا آغاز شد. بعضی از مراجع مذهبی ایرانی ضمن ابراز انزجار از تهیه این فیلم از سران کشورها و حتی پاپ پل ششم رهبر کاتولیکهای جهان خواستند تا از تهیه فیلم جلوگیری شود. فقهای شیعه و مفتیان سنی از کشورهای دیگـر مانند مصر و لبنان نیز فعالیتهایی در این زمینه را آغاز کردند و همگان، ساختن فیلم "محمد رسول‌الله" را توطئه‌ای برضد اهداف اسلامی دانستند و آنرا تحریم کردند. (۶)

بر اثر فضای ایجاد شده، ولیعهد عربستان سعودی نیز با ساختن این فیلم مخالفت ورزید و اصولا ساختن هر فیلمی در مورد زندگی پیامبر اسلام را تحریم کرد. دانشگاه الازهر، در بیانیه‌ای ضمن مخالفت با ساختن این فیلم از کلیه کشورهای اسلامی خواست که از توزیع و نمایش آن جلوگیری شود ولی "مصطفی عقاد" کارگردان و تهیه‌کننده فیلم طی مصاحبه‌ای در لوس‌آنجلس می‌گوید که رهبران کشورهای عربی اطلاع درستی از فیلم ندارند، زیرا خود حضرت در این فیلم نمایش داده نمی‌شود. وی صحبت از مسافرت به کشورهای عربی در ماههای آینده می‌کند که با نمایش فیلم مزبور، موافقت آنها را جلب کند. مسئلـه تحـریم ایـن فیلـم در کنفرانس وزیران خارجه کشورهای اسلامی در جده نیز مطرح شد. (۷) و حتی موضوع به مجلس ملی مصر نیز کشیده شد و رئیس کمیته فرهنگ مجلس ملی مصر از وزیر فرهنگ و اطلاعات کشور در مورد علت جلوگیری از نمایش آن سوال کرد. کمیته مزبور بررسی را خود آغاز کرد و به طور پیگیـر بریده همه روزنامه‌های محلی و جهانی که از فیلم انتقاد یا ستایش به عمل آورده‌اند را جمع‌آوری کرد. سپس متن اصلی فیلمنامه و تغییراتی که در آن داده شده و نظرات مسئولان الازهر و مجمع مطالعات اسلامی از جمله موافقت دکتر "محمد عبدالرحمن بیضار" رئیس مجمع مطالعات اسلامی که تاکید در صحیح بودن فیلمنامه را دارد، و همچنین نظر اداره نظارت بر فیلم‌ها را جمع‌آوری کرد. در همین زمان یکی از علمای شیعه از تهران وارد قاهره شد. هدف او کسب فتوایی در بارهٔ منع نمایش فیلم مزبور در ایران توسط علمای الازهر بود، ولی پس از دیدن فیلم تحت تاثیر آن قرار گرفت و اعلام داشت که این فیلم قصد خدمت به اسلام و مسلمانان را دارد. (۸)

فیلم در لندن، از مدتها پیش، به نمایش درآمده و با استقبال تماشاگران روبرو شده بود. بجز مسلمانان، دیگر ملیتها و مذاهب بخاطر مسائل تاریخی و جامعه‌شناسی، به آن توجه داشتند. این فیلم به دوشکل کاملا متفاوت یکی به انگلیسی و دیگری به عربی ساخته شد و از سوی کشورهای عربی بیش از ۱۸ میلیون دلار برای آن سرمایه‌گذاری شد، به این امید که خدمتی در راه اسلام و مسلمانان باشد. (۹) در نسخهٔ انگلیسی، بازیگران مشهوری همچون آنتـونـی کویین، ایرنه پاپاس و مایکل آنسـارا شرکت داشتند و در نسخهٔ عربی، بازیگران اصلی فیلم، چهرهایی ناشناس بودند.

روزنامه‌های برلن در جمهوری دمکراتیک آلمان به این فیلم اعتراض کردند و آن را توهین به اسلام خواندند. مسلمانان ساکن برلن نیز اعتراض داشتند و نمایش آن برای مدت نامعلومی در آنجا به تعویق افتاد. کارگران ترک نیز برای اعتراض به این فیلم دست به تظاهرات آرام زدند. در هامبورگ و مونیخ نیز بعد از تهدید به انفجار یک بمب، نمایش فیلم متوقف شـد. رهبر جامعه مسلمانان برلن اظهار داشت که اگر کسی حتی در یک فیلم بنام خدا صحبت کند،

باید در زندگی خصوصی‌اش نیز به تعالیم خداوند عمل کند، در حالیکه بازیگران اصلی فیلم، غالبا مسلمان نیستند. (۱۰)

هنگامی‌که فیلم در شهر واشنگتن نمایش داده شد، یک گروه از مسلمانان حنفی، عده‌ای را به عنوان اعتراض به فیلم، گروگان گرفتند و موجب متوقف شدن نمایش فیلم بطور موقت شدند. در خبری که از خبرگزاریهای جهان پخش شد، نوشته شده بود: مردان مسلحی که صدوسی و چهارتن را در سه ساختمان در واشنگتن به گروگان گرفته بودند، سرانجام با وساطت سفرای ایران و مصر و پاکستان گروگانهای خود را آزاد کردند و رهبر مردان مسلح نیز چند ساعت بعد بدون آنکه قراری برای وی صادر شود، به عنوان قسمتی از "معامله تسلیم"، آزاد شد (۱۱)، وی "عبدالخالص" نام داشت و چندین تقاضا را برای آزادی گروگانها عنوان کرده بود، از جمله آنکه از نمایش فیلم "محمد رسول‌الله" جلوگیری شود، و بهمین دلیل برنامه اختتاحیه این فیلم در نیویورک لغو شد. وی عقیده داشت که فیلم مذکور برای ایمان اسلامی توهین‌آمیز است. کارگردان فیلم نیز گفته بود که حاضر است این فیلم را به مردان مسلح نشان دهد و اگر با آن مخالفت کردند، فیلم را نابود خواهد ساخت.

در سال ۱۳۵۸، در نخستین سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی، این فیلم در چند سینمای تهران به نمایش درآمد، هرچند که نسخه ۱۶ میلیمتری آن، قبلا بارها در انجمن‌ها و دانشکده‌ها نمایش داده شده بود. آغاز فیلم نمایشگر سیمای شهر مکه در قرن هفتم میلادی است. شهری که در دریایی از فریب و نیرنگ و خشونت و بت‌پرستی غرق است، ابوسفیان‌ها و ابوجهل‌ها با همه کینه‌توزی و بی‌عدالتیهای خود، بر اریکه قدرت نشسته‌اند، و تمامی قبایل به پیروی از شیوخ صاحب‌منصب خویش دنباله‌رو آنان هستند. گروهی اکثریت مطلق را به بردگی کشیده و آنان را استثمار کرده‌اند. در همین هنگام است که محمدابن عبدالله (ص) حکم رسالت خود را در غار "حرا" از خداوند می‌ستاند. فیلمنامه، حاصل ۱۰ سال کار مداوم چهار تن از نویسندگان و محققان معاصر عرب است. فیلم با وجود طولانی بودنش، بواسطه تصاویر زنده‌ای که ارائه می‌دهد، تماشاگر را به‌خستگی نمی‌کشاند. تصاویر گویای فیلم، مدیون فیلمبرداری زیبای "جک هیلدیارد" است و موسیقی متن "موریس‌ژار" که با اقتباس از آهنگ اذان ساخته شده، تصویرها را کامل می‌کند. این فیلم تاکنون بارها در سینماها و تلویزیون به نمایش درآمده و موسیقی متن آن همواره در برنامه‌های مختلف صدا و سیما مورد استفاده قرار می‌گیرد. نسخهٔ عربی فیلم نیز، در برنامهٔ عربی تلویزیون نمایش داده شده‌است. فیلم "محمد رسول‌الله"، همان مشکل بیشتر فیلمهای مذهبی را دارد زیرا نمی‌تواند از زندگی پیامبر و از طریق ارتباطش با خداوند، به بیانی اسطوره‌ای برسد. فیلم با توسل جستن به روایتهای غیرتاریخی، گاه جنبهٔ افسانه‌ای پیدا می‌کند و عوامل اجتماعی، در آن نادیده گرفته می‌شود.

■ علاوه براین فیلم، سینمای ایتالیا فیلمی داستانی به نام "شمشیر اسلام" در اواخر دههٔ پنجاه ساخته است. چند فیلم مستند از مراسم مذهبی مسلمانان و اماکن مقدس اسلامی ساخته شده است که اشاره به آنها، در مجموعه فیلمهای مربوط به اسلام، لازم است. از جمله، فیلم **"دیار پیامبران"** محصول ترکیه که در سال ۴۸ و ۴۹ در سینماهای ایران به نمایش درآمد. همچنین فیلم **"خانه خدا"** ــ مستندی از مراسم حج ــ که جلال مقدم آن را ساخته است. اخیرا، "داراب روحبخش" نیز فیلم مستندی به نام **"جهان اسلام"** را به پایان رسانده که فیلمنامهٔ آن را شهید آیت‌الله شاه‌آبادی نوشته است.

یادداشتها

۱) ــ مجله پست تهران سینمائی ــ شماره ۱۲ ــ سال چهارم ــ ۱۳۳۹.

۲) ــ مجله الکواکب ــ مورخ ۳۰ ژانویه ۱۹۶۲ و ۱۵ مه ۱۹۶۲

۳) در اینجا منظور مسئلهٔ تحریم هنرهای تجسمی در رابطه با بت‌پرستی است چون پس از ظهور اسلام و پایان دوران بت‌پرستی، به تصویر در آوردن مردم بصورت نقاشی یا مجسمه مورد سوال واقع شد، زیرا در آنزمان نقاشی و مجسمه‌سازی بدلیل توجه به فرد قابل ستایش و پرستش و سرگرم ساختن مردم دقیقا با اصول اسلامی در تضاد بود ولی البته نقاشی و کار هنری که جستجوگر نیکیهای آدمی وطبیعت باشد مسلما از عقاید کفرآمیز بدور است.

۴) محمدعلی نظیف

۵) فیلمبرداری فیلم "محمد رسول‌الله" روز ۱۶ آوریل ۱۹۷۴ در دهکده گمنام مراکشی در ۲۵ کیلومتری شهر مراکش آغاز شد. طراح صحنه، "تامبی‌لارسن"، طراح صحنه‌های عظیم فیلمهائی چون "کلئوپاترا" بود. هر صحنه حدود یک میلیون دلار تمام شده و خانه کعبه در میان چنین صحنه‌هائی برپا شد. طی مدت شش ماه، در این دهکده مراکشی صدها بازیگر و سیاهی لشگر، دهها نفر نجار، مبلساز و داربست‌ساز انگلیسی فعالیت داشتند. برای برپا کردن خانه کعبه ۲۵۰ هزار فوت داربست بکار رفت.

پس از توقف فیلمبرداری در مراکش، با پیمودن سه‌هزار مایل مسافت تمام ساختمانها و وسائل و خدمه را به لیبی منتقل کردند ولی به دلیل آماده نبودن هوا برای گرفتن صحنه‌های جنگ، با پیمودن یکهزار کیلومتر به جنوب لیبی رفتند. دهها کامیون، چند هواپیمای باری دولتی کشور لیبی‌او را یاری کردند. در صحنه‌های جنگ بدر و احد، پنج هزار نفر سرباز لیبیائی بعنوان سیاهی لشگر در اختیار وی قرار داشتند (روزنامه کیهان ــ ۱۳۵۵/۷/۱)

۶) روزنامه کیهان مورخ ۱۳۵۴/۲/۲۹

۷) روزنامه کیهان مورخ ۱۳۵۵/۱/۳۰

۸) روزنامه اطلاعات مورخ ۱۳۵۵/۱۰/۱۵

۹) روزنامه کیهان مورخ ۵۵/۷/۱

۱۰) روزنامه کیهان مورخ ۱۳۵۶/۴/۲۹

۱۱) ــ روزنامه کیهان مورخ ۱۳۵۵/۱۲/۲۷

قسمت دوم: زندگی مسیح در سینما

بقیه از صفحه ۳۱

گفتگو با سوسن تسلیمی

به‌عنوان بازیگر در سینما معرفی شدند که به‌هیچ وجه بازیگری نمی‌دانستند و شغل واقعی‌شان چیز دیگری بوده است. متاسفانه تماشاگر هم به دلیل تماشای مکرر این فیلمها، به‌این آدمها عادت کرد و از آنها استقبال کرد و آنها به عنوان بازیگر تثبیت شدند. به همین دلیل تا به امروز در سینما فقط چندین نمونه از بازیگری خوب مرد وجود داشته است. آن‌هم در فیلمهایی که ضعف‌ساختمانی فیلمنامه و ضعف ساخت فیلم نداشته‌اند. فیلمنامهٔ بد به بازیگر خوب نیاز ندارد واگر هم بازیگر خوب درآن شرکت کند، جای بازی نخواهد داشت. می‌توان برای امتحان، یک فیلمنامهٔ بد و نادرست را با یک کارگردانی بدتر به یک بازیگر خوب دنیا داد، فکرکنید می‌تواند در آن بازی خوبی نشان بدهد؟ به‌همین ترتیب اگر نقش زن هم در فیلمنامه اهمیت و هویت نداشته باشد و فیلمنامه‌نویس وسازندهٔ فیلم شناختی نسبت به شخصیت زن نداشته باشند و با نظری احترام‌انگیز و انسانی به زن نگاه نکنند، بازیگر هرقدر هم کوشش کند، نمی‌تواند بدون عکس‌العمل‌شخصی به‌نقش هویت ببخشد و در نتیجه امکانات بازیگریش هدر می‌رود. البته گاهی ممکن است حضور و فلسفهٔ شخصی بازیگر به کمکش‌بیاید ولی در اساس کوچکترین تاثیری ندارد. در ایران فیلمسازانی‌بوده‌اند که در آثارشان به نقش زن به همان میزان نقش مرد اهمیت داده‌اند و احترامی که نسبت به موقعیت و شخصیت زن قائل بوده‌اند در لحظه به‌لحظه فیلمهایشان قابل لمس است. بازیگرانی که در آثار این فیلمسازان بازی کرده‌اند، توانسته‌اند مقدار زیادی از این حس احترام را منتقل کنند و قابلیتهای خوبی در بازیگری سینما از خود نشان دهند. دراین مورد می‌توان از بازیهای عصمت صفوی (غریبه و مه)، پروانه معصومی (رگبار، سفر، غریبه و مه، کلاغ)، فخری خوروش (شازده احتجاب، سوته‌دلان) وثریا قاسمی (آرامش در حضور دیگران) یاد کرد.

■ مشکلات یک بازیگر زن در سینما چیست؟

ــ که مردان دربارهٔ سینما تصمیم می‌گیرند

■ از تجربه خود در مجموعه تلویزیونی سربداران بگوئید:

ــ وقتی فیلمنامه را خواندم متوجه شدم که نقش زن دارای استحکام لازم نیست. ولی پس از صحبت‌هایی قرار شد طی کار درست بشود. صحنه‌هایی اضافه شد، ولی منظور من اضافه کردن نبود، ساختمان شخصیتی نقش بود که جا برای کار چندانی‌نداشت و در مواردزیادی منطقی هم نبود. به‌این نتیجه رسیدم که تا نقشی از همان ابتدا کاملا" و اساسا" درست نباشد، نباید آنرا پذیرفت. تازه همین نقش هم هنگام نمایش دریکی دو قسمت، هربار قطعه‌ای، و سپس در دوقسمت آخر کاملا" حذف شد و دیگر به کلی بی سرانجام و بی‌نتیجه ماند. بنابراین من راجع به آن هیچ‌نظری ندارم. این تمامی نقشی نیست که من بازی کردم. ■

ساخت دراماتیك درسینما ـ آخرین قسمت

تضـــاد و کشاکـــش



خوشه‌های خشم

کشاکش مداوم

"نیروی اراده" در مورد دو دشمن (یا دورقیب) یک اصل ضروری است تا تضادی مداوم را در طول نمایش فیلم دراماتیک ادامه بدهند. بدیهی است که اگر هرکدام ازطرفین، در نیمه راه مبارزه، رغبت به دست دوستی دراز کردن نشان بدهد و برخوردها را نادیده بگیرد، درام بی‌درنگ بدون اجرای کامل پایان یافته خواهد بود. بدون تضاد، درام وجود ندارد. شخصیت اساسی یا پروتاـ گونیست‌ممکن است با زمینه‌ای ضعیف آغاز کند وباپیدایی و رو دررویی با هر بحران، نیروی بیشتری برای فایق‌آمدن برآن کسب کند، یا این که ممکن است مراحل ابتدایی درام را قدرتمندانه آغاز کند و با هر مانعی که در سر راه بوجود آید، دچار ضعف بیشتری بشود، اما باید طاقت و استقامت ادامهٔ مبارزه تا نقطهٔ اوج را داشته باشد. همین نکته در مورد طرف مقابل هم صدق می‌کند. آیا آنتاگونیست (ضد قهرمان) با ضعف شروع می‌کند و قدرتش فزونی می‌یابد، یا این که قدرتمندانه آغاز می‌کند و با هر بحران تحلیل می‌رود؟ او باید سرسختی و طاقت برای ادامهٔ مبارزهٔ تا نقطهٔ اوج را داشته باشد. ساخت این نیروی اراده در هر دوطرف مبارزه، چارچوب وحدتی دراماتیک برای تمامی فیلم فراهم می‌کند و از این‌رو، "وحدت اضداد" نامیده میشود.

شخصیت‌های ضعیف‌آن کسانی هستند که نمی‌توانند موضعی مشخص داشته باشند یا به رغم تمام انگیزش‌های داستان، تکانی به‌خود بدهند. اما، یک آدم ضعیف می‌تواند یک شخصیت سینمایی قوی تلقی بشود، اگرسرـ سختی برای تحمل و طاقت رودررویی با ضعف خویش را بی‌توجه به این‌که چگونه مورد سوء استفاده قرار بگیرد داشته باشد. طاقت و استقامت او، شکلی از نیرومندی است. یک شخصیت ضعیف سینمایی، شخصـی است که نمی‌تواند تصمیم بگیرد:او با هر تکان و نوسان دراماتیک، دچا رتردید و دودلی می‌شود، هرگز بازی نمی‌کند، هرگز مقاومت نمی‌کند، و هرگز خود را متعهد نمی‌کند. یک شخصیت ضعیف می‌تواند در یک نقش فرعی به‌عنوان عامل یا انگیزه‌ای برای شخصیت اساسی خود مورد استفاده قرار بگیرد، اما معمولا" فاقد اراده یا سرسختی ضروری است که یک شخصیت اصلی سینمایی باشد.

آنتاگونیست‌ها بایستی با منظور این که علاقهو دلهره‌ای نسبت به نتیجهٔ اصطکاک آنان برانگیخته شود، از هر جهت مساوی و مناسب باشند. معدودی از بینندگان از تماشای یک مبارزهٔ یکطرفه که درآن "داوود" با "گولیات" مصاف می‌دهد درحالی که با دست خالی به‌جنگ‌می‌رود و فلاخنی برای از پا در انداختن دشمن به همراه ندارد لذت می‌برند. موضوع باید درحالت تردید و ابهام باشد. مخالفان باید در مسابقه‌ای از مقابلهٔ‌اراده‌ها گره بخورند، مسابقه‌ای که شدت و سرعت آن هردم افزون می‌شود، و این در زمانی است که شخصیت اساسی برای نیل به آنچه که می‌خواهد، وارد عمل می‌شود و آنتاگونیست در برابر او به مقاومت می‌پردازد. هرکدام از آنان باید بداند از مبارزه چه می‌خواهد، چرا که نمی‌توان به‌کارهای یک شخصیت سینمایی که نمی‌داند چه منظوری داردو چه می‌خواهد، ابراز علاقه و بذل توجه کرد. حمله و ضد حمله، اساس تمامی فرم‌های تضاد و کشاکش است و هرقدر هم که‌مبارزه پیچیده‌تر و مشکل‌تر باشد، موجـب می‌شود که این عوامل به فیلم دراماتیک تحرک ببخشد. زیرکانه‌ترین دیالوگ و ماهرانه‌ترین‌تکنیکهای‌نمایشی، توجه و دلبستگی بیننده را ابقا نخواهد کرد، اگر این عوامل در پیشبرد عامل تضاد و برخورد بین قهرمانان مخالف عملی مثبت انجام ندهد. فقط حالت تهاجمی روبه‌افزون و مداوم یک شخصیت اساسی درکوشش خود برای رسیدن به هدف‌هایش، وضدحملهٔ آنتاگونیست‌های مصمم می‌تواند نوعی دلهره تولید کند که توانایی جلب توجه بینندهٔ معمولی را دارد.

تضاد

"حق در برابر حق" در انگیزهٔ درونی شخصیت، شکل جالب‌تری از تضاد را مطرح می‌کند. بیننده ممکن است از لحاظ عاطفی، درمبارزهٔ افراد یک اثر دراماتیک هنگامی درگیری بیشتری داشته باشد که درمی‌یابد هم شخصیت اساسی و هم آنتاگونیست، در نقطه‌نظرهای خود، چیزی به حق و چیزی به‌ناحق دارند که پایه و اساسی برای دگرگونی وتحول دیالکتیکی درآن شخصیت‌ها فراهم می‌کند. کسالت‌آورترین آثار دراماتیک، آن آثاری است که در یک سمت، موضوع و مسئله‌ای ساده قرار داردو در سمت دیگر، شخصیتی کاملا" مقصر و سزاوار سرزنش و مجازات. هیجان دراماتیک با یاری"حق در برابر حق" بهترعمل می‌کند.

تضاد روانی

تضادهای روانی و درونی برای نمایش در فیلم‌مشکل است، چرا که سینما رسانه‌ای بصری است که خود را مقدمتا" دراختیارحوادث دراماتیک که می‌توان آنها را عکسبرداری کرد قرار می‌دهد. چندراه حل هم در ابعاد تصویری و هم صوتی برای بیان طغیان و ناآرامی درونی شخصیت سینمایی، آزمایش شده است.

یک راه حل سینمایی عبارت از توسل به‌یک مونتاژ سریع بصری از جریانات ذهنی اســـت. صحنـه‌هـایـی که با "دیزالو" به یکدیگر پیوند داده می‌شوند، یا روی نمای درشت شخصی که آنها را تصور می‌کند، "سوپرایمپوز" می‌شود (تصویر مضاعف). چنین موردی در فیلم "کابوی نیمه‌شب" وجود دارد. یک شکل دیگر، درشت‌نمای سنتی است که مقدمتا" برای القای یک واکنش شاد بکـــار رود یا بطور ضمنی برفکری دلالت کند، بی‌آن که تاکید ویژه‌ای وجود داشته باشد.

"ساندافکت" (صدای زمینه)های مهیج و صداهای کوتاه‌مدت و گذرای دیالوگ برای بیان ونمایش تضادهای عاطفی و درونی با درجات مختلفی از موفقیت بکار گرفته شده‌اند. مونتاژ صدا بطور موثری در فیلم "بهترین سال‌های زندگی ما" مورد استفاده قرار گرفته، هنگامی

که خلبان جوان در اتاقک مخروبهٔ هدایت کنندهٔ یک هواپیمای بمب‌افکن جنگ‌جهانی دوم که با آن پرواز می‌کرده می‌نشیند و در ذهن خویش، نبردهای هوائی گذشته را دوباره زنده می‌کند. روش ضعیف‌تر، تک‌گویی روی درشت‌نمای صامت شخصیت سینمایی به‌هنگامی است که او با خود فکر می‌کند.

موسیقی گویا و رسا، و سرودی که آوازخوان می‌خواند می‌تواند صدای افکار درونی شخصیت سینمایی باشد روش کاملا" موثری است، بخصوص هنگامی که سرود، مناسب و وصف الحال باشد. درفیلم I Walk the Line (درایران: خشونت یک عشق ـ با شرکت گریگوری پک و تیوزدی‌ولد ـ کارگردان: جان فرانکن‌هایمر) وضع دشوار کلانتر میانسال یک شهرک کوهستانی، خسته‌و عاصی از دست زن شلخته‌اش، و وسوسه‌شده برای ازدواج مجدد، در سرودی که با تاکید خوانده می‌شود، در حینی که شخصیت قهرمان فیلم به‌سادگی به روبروی خود خیره شده و در اثنایی که رانندگی می‌کند، نمایش داده می‌شود. و با این‌ترتیب، شرحی از یک زندگی به دست می‌دهد و خود به‌صورت نمونهٔ جالب و بی‌نظیری درمی‌آید. آوازخوانی‌گویا و رسا، اساسا" جنبه داستانی وروایتی دارد که گویی شخصیت سینمایی افکارش را با صدای بلند بازگو می‌کند و قابل پذیرش هم بنظر می‌رسد و می‌تواند راه‌بهتری برای افشای تضادهای درونی در بسیاری از فیلم‌ها باشد.

چهار مرحلهٔ درگیری دراماتیك

مرحلهٔ درگیری دراماتیک، آنچنان که به شخصیت و طرح داستانی مربوط می‌شود، بایستی در زمانی که عواطف شخصیت اساسی لبریز شده و "آماده عمل است" فرابرسد. یک انسان می‌تواند سال‌ها آماج سخنان طعنه آمیز و خدنگ‌بخت و اقبال بیدادگر باشد و سال‌ها این وضع را تحمل کند، اما تا زمانی که آمادهٔ انجام دادن کاری در این مورد نیست، او از عوامل جلب توجه دراماتیک بهره‌ای ندارد. اما، اگر پس از سال‌ها، او امیدی به نیل به آرزوی همیشگی خود پیدا کند به‌عنوان شخصیت اساسی دارای اهمیت می‌شود. بی‌سابقه نیست که مثلا" فردی ظاهرا" آرام و ملایم، مورد احترام و پایبند قانون، بطور ناگهانی دچار جنون شود و چندتن از همکاران خود را به قتل برساند. جنون موقتی و زودگذر؟ شاید. اما، احتمال زیادی هم وجود دارد که همکارانش در بازیهای سیاسی شرکت داشته‌اند و درعین‌حال به‌علت کوشش‌های او، اعتبار و ارزش کسب کرده‌اند؛ یا این که او چنین فکر می‌کند که ترفیع مقام و حق مشروع‌او را به کرات نادیده گرفته‌اند. یک‌روز، شاید به خاطر یک حادثهٔ پیش‌پا افتاده، او حوصله‌اش سر می‌رود و همه‌چیز را به‌هم می‌ریزد و درنتیجه، یک‌شخصیت‌اساسی‌می‌شود. چهارمرحله درگیری کلاسیک دراماتیک وجود دارد که وجه مشترکی دارند.

۱) "رویدادها یا حادثه‌ای مهم"، مثل مرگ‌یک شخص معروف، اعلان جنگ یا جاری شدن سیل می‌تواند تضادهای اشخاص را از قید آزاد کند و حوادث را به حرکت درآورد. در فیلم "هرگز برای پدرم آواز نخواندم"، تضاد و کشاکش میان پدر و پسر به وسیلهٔ مرگ مادر که پیش از مرگ، نقش صلح‌دهنده رابین آنان بازی می‌کرده و آرامش ایجاد می‌کرده است، گره می‌خورد.

۲) "رویدادهای درحال تعلیق"، مانند انجام‌دادن ماموریت، عبور از رودخانه‌ای خطرناک، حمله و تسخیر یک پایگاه دشمن، می‌تواند برای روشن‌کردن مسیر و جهت‌گیری دراماتیک جرقه‌ای باشد. در فیلم "پل رودخانهٔ کوای"، نیاز برای ساختن یک پل چوبی بریک رودخانهٔ استوایی و تحویل آن درتاریخ معین، مردان و کشورها را به‌جنگ ورقابت واداشت.

۳) "هدفی‌حیاتی برای ستیزه"، به‌معنای وجود چیزی است که ارزش جنگ و جدال را دارد: دفاع از وطن و ناموس، شغل مهم، زمین برای تصرف، پول و غیره می‌تواند مبارزه‌ای را بین کسانی که می‌خواهند همه چیز را بدست آورند برانگیزد. فیلم "گنج‌های سییرا مادره"، داستان تاثیرحرص و طمع را روی سه‌جوینده و یابندهٔ فقیرمعدن طلا بازگو می‌کند که سرانجام، معدن طلای خود را درکوه‌ها می‌یابند.

۴) "مرحلهٔ تحول در زندگی شخصیت اساسی"، می‌تواند هنگامی رخ بدهد که شیوه زندگی یا وضع محیط او به قدری تغییر کرده است که زندگیش بیش از این نمی‌تواند آنچنان که بوده ادامه یابد. این‌مرحله می‌تواند درونی یا ضرورت بیرونی باشد. در فیلم "خوشه‌های خشم"، نیروها و عوامل ظاهری فقر و بی‌پولی ناشی از خشکسالی، "تام جود" و خانواده‌اش را از سرزمین زراعتی خودشان بیرون راند و روانهٔ سفری دور و دراز به کالیفرنیا کرد ـ آنان دیگر نمی‌توانستند در مزرعه‌ای که نسل‌ها بود دراختیار داشتند، به‌زندگی خود ادامه بدهند.

درهریک از این مراحل درگیری دراماتیک، "ضرورت مقاومت ناپذیر"، شخصیت اساسی را مجبور به عمل می‌کند و همراه با آن‌عمل، داستان فیلم آغاز می‌شود.

پایان





بالا: پل رودخانهٔ کوای ـ درگیری دراماتیک بر اثر یک حادثه.

پایین: خشونت یک عشق ـ بیان افکار درونی به وسیلهٔ آواز متن فیلم.

＊ سال‌شمار سینمای پس از انقلاب ـ ۳ **۱۳۵۸**

"سال شمار سینمای پس از انقلاب" بررسی سال به سال رویدادهای سینمایی ایران در پنج سال اخیر است. عمده تکیه مطلب، بر روی فیلمهای ایرانی به‌نمایش درآمده در هر سال است و سایر مسائل به‌طور گذرا مورد اشاره قرار خواهد گرفت.

نوشته‌ها و جشنواره‌ها



"چریکهٔ تارا" در جشنوارهٔ کان به نمایش درآمد

بازار پر رونق نمایش فیلم، منحصر به سینماها نمی‌شد. در سال ۵۸، در هر کوی و برزنی، بساط نمایش فیلم برپا بود، و بر در و دیوار تهران، در کنار اعلامیه‌های جور واجور سیاسی، می‌شد بسیاری پوسترها و اعلانهای نمایش فیلم در مراکز مختلف را دید: در دانشگاهها و مدارس عالی، مساجد، مدارس، ورزشگاهها، هتلها، کارخانه‌ها، اداره‌ها، بیمارستانها، پادگانها، و حتی شبها در برخی محله‌ها. که در این میان، دانشگاهها و مدارس عالی فعالتر بودند. مهم نبود که این مکانها سالن نمایش فیلم یا مثلا" آمفی‌تئاتر داشته باشند. فقط یک راهرو یا دو اتاق تو در تو که می‌شد چهارپایه آپارات را در یک طرف و پرده سفیدی در طرف دیگر قرار داد، کافی بود که انبوه مشتاقان، چفت در چفت هم، نشسته و ایستاده، فیلم تماشا کنند. فیلمهایی که در این محل‌ها به‌نمایش درمی‌آمد، همگی مضمونهای سیاسی داشتند.

کانون فیلم تهران، قدیمی‌ترین سینه‌کلوب ماندگار ایران، دو شب نمایش فیلم در هفته را تا حد نمایش دو فیلم در هر شب افزایش داد و از بهمن ماه این سال، به‌منظور گسترش فعالیتهایش به سالن شماره ۲ سینما فرهنگ قلهک نقل مکان کرد. سینماتک موزهٔ هنرهای معاصر، هرچند که از نیمه‌های این سال فعالیتش را آغاز کرد، اما در همان شش ماه باقیمانده نیز برنامه نمایش منظم و پرباری داشت، هرچند که این سینه کلوب، آرشیو فیلم ندارد و فیلمهایش را از منابع دیگری تامین می‌کند. انجمنهای ایران و شوروی، ایران و فرانسه، انستیتو گوته، سینما تئاتر کوچک تهران (که در اواخر سال تبدیل به یک سینمای عمومی شد)، دانشکده هنرهای زیبا و مدرسهٔ عالی تلویزیون و سینما، از مراکز فعال نمایش فیلم بودند.

●

در سال ۵۸، آرام آرام استفاده از ویدئو نیز رواج یافت اما فضای داغ سیاسی و وجود فیلمهای تازهٔ متناسب با این فضا، مانع از آن بود که عدهٔ زیادی (مانند سالهای بعد) به‌سوی آن گرایش پیدا کنند. عمده مصرف کنندگان ویدئو در این سال، کسانی بودند که خواهان مشغلهٔ دیگری بودند. در این سال، به‌دلیل عدم کنترل کامل بر مرزها و نبود ضوابط ناظر بر واردات و خروج ارز، هزاران دستگاه ویدئو تیپ، نوار ویدئو و فیلمهای جدید ویدئو وارد شد و بسیاری از فیلمهای ایرانی بدون اجازهٔ نمایش، بر نوار مغناطیسی ضبط شد.

نوشته‌های سینمایی

به‌دلیل فضای سیاسی و ملتهب سال ۵۸، مطبوعات بیشتر به‌مسائل سیاسی و اجتماعی می‌پرداختند و خبر رسانی در درجه اول اهمیت داشت. تنها صفحه هنری روزنامه‌های آیندگان و بامداد، مطالب سینمایی داشتند و کیهان و اطلاعات، در نیمه دوم سال، مطالب پراکنده‌ای چاپ کردند. مطالب سینمایی روزنامه‌های جمهوری اسلامی و صبح آزادگان، از آنها نیز کمتر بود.

در مجله‌ها نیز، چنین وضعیتی حاکم بود و برخلاف گذشته که بیشتر مجله‌های اجتماعی و حتی تخصصی غیر سینمایی هم بخش هنری و سینمایی داشتند، در مجله‌های پس از انقلاب، کمتر نشانی از سینما می‌توان یافت. در یک جستجوی نه‌چندان گسترده، تنها در مجله‌های سروش، جهانگرد، و ایران به مطالب سینمایی برخوردیم.

●

در سال ۵۸، پنج نشریه سینمایی منتشر شد که عمر سه‌تای آن، فقط یک‌شماره بود!

شماره‌های ۳۷ و ۳۸ نشریه جشنواره جهانی فیلم ایران، باعنوان "سینما ۵۸" دراین سال منتشر شد که شمارهٔ آخرش به‌دلیل ضوابط تازهٔ انتشار مطبوعات، حتی پخش عمومی نداشت و فقط در کانون فیلم به‌فروش می‌رسید. این نشریه، همچنان بر سبک و سیاق گذشته‌اش، عمده تکیه خود را به‌ترجمه از منابع خارجی گذاشته بود.

نشریهٔ دیگری که گرچه تمام مطالبش سینمایی نبود، اما حال و هوای سینمایی داشت، فقط یک شماره به‌نام "هفت" منتشر شد. "هفت" نام و نشانی نداشت، اما چنین برمی‌آید که آن را سیروس قهرمانی منتشر کرده است. وی در زمستان همین سال، نخستین شمارهٔ مجلهٔ تازه سینمائیش را به‌نام "تصویر ۵۸" انتشار دادکه حاوی مطالبی دربارهٔ تئاتر و تلویزیون نیز بود. یک نشریهٔ ۱۶ صفحه‌ای به‌نام "سینما و تئاتر" هم در زمستان ۵۸ منتشر شد که شکل ناشیانه‌ای داشت اما تمام مطالبش به‌سینما و تئاتر ایران اختصاص داشت.

یک نشریهٔ شش صفحه‌ای هم تنها در یک شماره به‌نام "جبههٔ سینمای انقلاب خلق" با تاریخ اول اردیبهشت این سال منتشر شد که به عنوان "ارگان جبههٔ سینمای انقلاب خلق" معرفی شده بود.

●

در این سال، مجموعا" ۱۲ کتاب سینمایی منتشر شد که البته تاریخ شناسنامهٔ برخی از آنها مربوط به سالهای ۵۷ــ ۱۳۵۶ است اما چون در سال ۵۸ پخش شده، جزو کتابهای این سال به‌حساب می‌آوریم:

ــ "آنتونیونی" (تحلیل آثار میکل آنجلو آنتونیونی) نوشتهٔ یان کامرون و رابین وود، ترجمهٔ فریدون معزی مقدم، ۲۲۳ صفحه، ۱۰۰ ریال.

ــ "استعمار و ضد استعمار در سینما" (مجموعه ۹ مقاله و گفتگو دربارهٔ لینا ورتمولر، گودار، گروه ژیگاورتوف، برتو لوچی، پونته کورو، سینمای فلسطین، سینمای عرب) ترجمهٔ پرویز شفا، ۲۹۸ صفحه، ۲۵۰ ریال.

ــ "ایدئولوژی سیاسی و نیــروی تبلیغاتی در سینما" (مجموعهٔ ۷ مقاله و گفتگو دربارهٔ سینمای سیاسی و تبلیغاتی و فیلمسازان سیاسی) ترجمهٔ ابوالحسن علوی طباطبائی، ۸۸ صفحه، ۸۵ ریال.

ــ "تریلوژی جنگ" (فیلمنامه‌های رم شهر بی‌دفاع، پاییزا، و آلمان سال صفر، از روبرتو روسلینی، همراه با یک مقاله دربارهٔ روسلینی و سینمای ایتالیا، از مترجم) ترجمهٔ وازریک درساهاکیان، ۴۰۰ صفحه، ۴۰۰ ریال.

ــ "دست هزار بلوچ" (فیلمنامه) نوشتهٔ خسرو حکیم رابط، ۴۲ صفحه، ۶۵ ریال.

ــ "تکنیک سینمای سوپر هشت و شانزده میلیمتری" (راهنماییهای فنی دربارهٔ فیلم و دوربین، و کار با آنها) نوشتهٔ ادوارد پنکاس، ترجمهٔ محمود سرشته، ۲۴۰ صفحه، ۲۷۵ ریال.

ــ "سینما از نظر چند نویسنده" (مجموعه مقاله و گفتگو از چند تن از مشاهیر ادب و هنر، پیرامون سینما) ترجمه و تلخیص: امید





■ "مدرسهٔ ضد جاسوسی" یکی از فیلمهایی بود که کپی ۱۶ میلیمتری آن بارها در مکانهای مختلف، خارج از سینما، به نمایش گذاشته شد.
■ در فضای سال ۵۸، نوشته‌ها و کتابهای سینمایی نیز با سیاست آمیخته بودند.

روشن ضمیر، ۴۸ صفحه، ۶۰ ریال.
ـ "سینما، سلاح تئوریک" (دو مقاله دربارهٔ گودار و گروه ژیگا ورتوف، و فیلم سر و صداهای بریتانیایی) نوشته جیمز روی مک‌بین، ترجمهٔ پرویز شفا، ۴۱ صفحه، ۴۰ ریال.
ـ سینما، سیاست، تجارت" (مباحثی دربارهٔ مسائل فرهنگی، سیاسی و اقتصادی سینما در جهان غرب) نوشتهٔ کاراگانوف، ترجمهٔ مجید کلکته‌چی، ۱۲۲ صفحه، ۱۲۰ ریال.
ـ "فیلمسازی در آمریکای لاتین" (مجموعه سه مقاله دربازهٔ سینمای آمریکای لاتین) نوشتهٔ آلکس ویانی، گلوبر روشا، پیتر بیسکایند ـ ترجمهٔ فرهاد تیموری، ۵۳ صفحه، قیمت: ؟.
ـ "موج نو در سینمای شوروی" (دربارهٔ سینمای نوین شوروی و فیلمسازان برجستهٔ آن) نوشتهٔ جین ورونسکایا، ترجمهٔ احمد ضابطی جهرمی، ۲۰۷ صفحه، ۱۶۰ ریال.
ـ "نمونه‌ای ازهنر رویزیونیستی" (نقدی بر سینمای "موج نو" شوروی، مجموعه چند مقاله انتقادی دربارهٔ سینمای جدید شوروی، همراه با مقاله‌ای از گریگوری چوخرای) نوشتهٔ چانگ کوانگ نی‌ین. ترجمهٔ: س. نورگستر، ۶۹ صفحه، ۵۵ریال.

جشنواره‌ها

هرچند که محمدعلی نجفی در گفتگویی (اطلاعات ـ ۲۹ر۳ر۵۸) اعلام کرد که "جشنواره‌های فیلم از بین نخواهد رفت... و با هدف حمایت از سینمای ملی مجددا در شکل جدیدی برگزار خواهد شد"، اما این گفته تا دوسال بعد در سطح سینمای حرفه‌ای تحقق نیافت.

تنها جشنوارهٔ سینمایی که در سال ۵۸ برپا شد، "جشنوارهٔ ایرانی فیلمهای کودکان و نوجوانان" بود که کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، از ۲۴ تا ۲۷ آبان‌ماه به‌شکلی جمع‌وجور برگزار کرد ـ یعنی درست در همان ماهی که ۱۲ دوره جشنواره جهانی همین فیلمها، برپا شده بود. جشنواره، شامل چهاربخش بود که فیلمهای یک بخش آن به تمامی تکراری بود، فیلمهای تکراری در بخشهای دیگر نیز وجود داشت وتنها یک بخش آن به فیلمهای خارجی (خارج از مسابقه) اختصاص یافته بود.

مسئولان جشنواره گفتند که در آن شرایط، امکان فراهم‌آوردن فیلمهای بیشتر، ممکن نبوده. در بخش مسابقه، ۲۳ فیلم ۳۵ و ۱۶ و ۸ میلیمتری نمایش داده شد که بنابه‌گزارش هیئت گزینش، از میان ۸۴ فیلم ارائه شده، انتخاب شده بود اما بسیاری از همین تعداد فیلم برگزیده، به‌ویژه ۸ میلیمتری‌ها و غیرحرفه‌ای‌ها را، می‌شد به‌راحتی کنار گذاشت. فیلمهای ۸ میلیمتری چنان تیره و تار و دارای کیفیت بدتصویر ـ و اغلب صدا ـ بود که‌چشم و گوش را آزار می‌داد و گاهی اصلا" معلوم نبود برپرده چه می‌گذرد و صداها چه‌می‌گوید. به‌همین جهت، هیئت داوری از هشت جایزه، تنها شش جایزه به فیلمها داد وبه‌علاوه، آرای اعلام شده را" رای به‌ناچار" خواند. برگزیدگان هیئت داوری، اینها بودند:

فیلمهای حرفه‌ای: بهترین فیلم به‌مفهوم مطلق: "قضیه شکل‌اول، شکل‌دوم" ساختهٔ عباس کیارستمی ـ بهترین فیلم زنده: "آوازه‌خوان" ساختهٔ کیومرث پوراحمد ـ بهترین فیلم انیمیشن: "مرد و پرنده" ساختهٔ خاچیک

فیلمهای غیرحرفه‌ای: جایزهٔ اول به‌مبلغ صدهزار ریال به‌فیلم "نبرد" ساختهٔ حسن حسندوست ـ جایزهٔ دوم به‌مبلغ هفتاد و پنج هزارریال به فیلم "من و ما" ساختهٔ مسعود ابوذرخانی ـ جایزهٔ سوم به‌مبلغ پنجاه‌هزارریال به فیلم "چاشت" ساختهٔ سیاوش قبادی.

بجز این، دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک و وزارت آموزش و پرورش نیز هیئت داوری داشتند که هریک، فیلمهایی را انتخاب کردند. یک هیئت پنج نفره از کودکان و نوجوانان نیز، سه فیلم را برگزید.

دکتر کمال‌خرازی، مدیرعامل وقت کانون، دریک مصاحبهٔ مطبوعاتی پیرامون هدفهاو برنامه‌های جشنواره (کیهان ـ ۲۳ر۸ر۵۸) گفت: "جشنواره وسیله‌ایست که از طریق آن می‌توان به مردم و سایر کشورهای جهان ثابت کرد که اوضاع در کشور رو به بهبود و آرامش است. سعی می‌کنیم برخلاف گذشته با هزینه‌ای اندک، محتوای قابل توجهی ارائه دهیم. سال آینده سعی می‌کنیم با استفاده از امکانات بیشتر، شکل بین‌المللی به‌آن بدهیم".

بااین حال، جشنواره در سالهای بعد حتی در حدهمان فیلمهای ایرانی نیز برپا نشد. به علاوه، برگزاری جشنواره مصادف با روزهای پر تب و تاب تسخیر لانهٔ جاسوسی آمریکا به‌وسیلهٔ "دانشجویان مسلمان پیرو خط امام" شده بود. دسته دسته تظاهر کنندگان از مقابل سینما فلسطین (سالن نمایش دهندهٔ فیلمهای جشنواره) می‌گذشتند تا به انبوه جمعیت مقابل لانهٔ جاسوسی بپیوندند و در همان حال، کمتر اتفاق می‌افتاد که حتی نیمی از صندلیهای سینما پر شود.

●

تعداد کمی از فیلمهای ایرانی در جشنواره‌های خارجی شرکت کردند. زیرا:

" ما با شناختی که از فستیوالهای جهانی داریم ... یا وابسته به شرق هستند و یا غرب. این فستیوالها در نهایت، سیاستهای ویژهٔ غرب یا شرق را نیز اعمال می‌کنند و محلی هستند حداقل برای القاء خطوط فرهنگی و سیاسی، ضمن آنکه فستیوالهای غربی، شرکتهای چند ملیتی فیلمسازی را نیز مطرح می‌کنند." (مهدی کلهر ـ روزنامه کیهان ـ ۲۳ر۱ر۶۱).

فیلمهای ایرانی که در سال ۵۸ در جشنواره‌های خارجی به‌نمایش درآمدند، عبارتند از:

ـ "چریکهٔ تارا" ساخته بهرام بیضایی در کان ۱۹۷۹.
ـ "جنگ اطهر" ساختهٔ محمد علی نجفی در مسکو ۱۹۷۹.
ـ "برای آزادی" ساختهٔ حسین ترابی در مسکو ۱۹۷۹.
ـ "حادثهٔ دانشگاه" ساخته پرویز نبوی در لایپزیگ ۱۹۷۹.

فیلم اخیر، مستندی است از حوادث روز ۱۳ آبان سال۵۷ دانشگاه تهران، که شب همان روز از تلویزیون به نمایش درآمد و مردم را تحت تاثیر قرار داد و روز بعد، تهران را یکپارچه تبدیل به آتش کرد. "حادثهٔ دانشگاه" احتمالا با تدوین مجدد در جشنوارهٔ لایپزیک نمایش داده شد.

از شمارهٔ آینده، رویدادهای سینمایی و فیلمهای سال ۱۳۵۹ مرور خواهد شد.

مرگ آمد و...



رالف ریچاردسون
بازیگر تئاتر و سینما

رالف ریچاردسون، بازیگر برجستهٔ تئاتر و سینما، در ۱۹ دسامبر ۱۹۰۲ در چلتنهام انگلیس بدنیا آمد. از سال ۱۹۲۰ کار بازیگری تئاتر و از سال ۱۹۳۳ بازیگری سینما را در جوار کار تئاتر شروع کرد. معمولا نقش مردان روشنفکر و اصیل را خوب بازی می‌کرد. او بارها روی صحنه برادوی رفت ولی کمتر در فیلمهـــای هالیوودی ظاهر شد. در سال ۱۹۴۹ برای فیلم "وارث" نامزد دریافت اسکار بـود. رالف ریچاردسون در اکتبر سال ۱۹۸۳ درگذشت.

برخی از فیلمها:
جمعهٔ سیزدهم (۱۹۳۳)، *بازگشت سگ دراموند*، *سلطان پاریس* (۱۹۳۴)، *چیزهای در راه، مردی‌که می‌توانست معجزه کند* (۱۹۳۶)، رعد در شهر (۱۹۳۷)، سوارکاری جنوب، *طلاق مادام ایکس*، سنگر (۱۹۳۸)، *هواپیماهای کیو، ابرها روی اروپا*، چهارپر، شیر بال دارد، در شب آتش (۱۹۳۹)، *کینه‌جوها*، *ناوگان نقره‌ای* (۱۹۴۲)، *داوطلب* (۱۹۴۳)، *مدرسه رازها* (۱۹۴۶)، *آناکارنینا*، قتل در دوشنبه (همچنین کارگردانی — ۱۹۵۱)، *شکستن مانع صدا*، *درخت واج و پیچک* (۱۹۵۲)، *ریچارد سوم* (۱۹۵۵)، *خنده‌رو* (۱۹۵۶)، *غریبه پرشـور* (۱۹۵۷)، *مامور ما در هاوانا* (۱۹۵۹)، *اسکار وایلد*، *اکسدوس* (۱۹۶۰)، ۳۰۰ مرد دلیر، *سفر طولانی روز در شب* (۱۹۶۲)، *زن پوشالی* (۱۹۶۴)، *دکتر ژیواگو* (۱۹۶۵)، *خارطوم*، *جعبه عوضی* (۱۹۶۶)، *چه جنگ دلپذیری!*، *نبرد بریتانیا* (۱۹۶۹)، *دیوید کاپرفیلد* (۱۹۷۰)، *عقابی در قفس، چه‌کسی آنتی‌رو را بقتل رساند* (۱۹۷۱)، *ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب*، *لیدی کارولین‌لمب* (۱۹۷۲)، *خانه عروسکی*، *چه مرد خوش شانسی* (۱۹۷۳)، *رولربال* (۱۹۷۵)، *چارلی مافین* (۱۹۷۹).



تنسی ویلیامز
نمایشنامه‌نویس و فیلمنامه‌نویس

"تنسی ویلیامز" نمایشنامه‌نویس و فیلمنامه نویس معروف آمریکایی در ۲۶ مارس ۱۹۱۴ در کلمبوس میسوری متولد شد و تحصیلات خود را در دانشگاههای میسوری، واشنگتن، و آیووا به پایان رساند. بیشتر نمایشنامه‌های او که جایزه پولیتزر را برده بود، بوسیلهٔ خود او و یا با همکاری دیگران برای فیلم آماده شد. موضوع کارهای او بیشتر بیانگر تنهایی، نگرانی، رنج، تباهی و غم مرگ انسانها بود. اما این‌موضوعها که انعکاس تباهی و هرزگی مسائل جنسی و فساد اخلاقی بود، حتما باید براساس ضوابط هالیوود ملایمتر و یا اصلاح می‌شد. تنسی ویلیامز در فوریه ۱۹۸۳ در سن هفتاد سالگی درگذشت.

فیلم‌شناسی:
به‌عنوان فیلمنامه‌نویس: *باغ‌وحش شیشه‌ای* (۱۹۵۰)، *اتوبوسی به نام هوس* (۱۹۵۱)، *خال گل سرخ* (۱۹۵۵)، بچه عروسک (۱۹۵۶)، *ناگهان تابستان گذشته* (۱۹۵۹)، *نسل فراری* (۱۹۶۰)، *بوم* (۱۹۶۸).

آثاری که از نوشته‌های او اقتباس شده: *گربه روی شیروانی داغ* (۱۹۵۸)، *تابستان و دود* (۱۹۶۱)، *بهار رومی خانم استون* (۱۹۶۲)، دوران تطبیق (۱۹۶۲)، *پرندهٔ شیرین جوانی* (۱۹۶۲)، *شب ایگوانا* (۱۹۶۴)، *این ملک محکوم است* (۱۹۶۶).

تنها فیلمنامه‌ای که ویلیامز منحصرا برای سینما نوشت، "بچه عروسک" بود.

ویک مارو، کارگردان و بازیگر سینما و تلویزیون

متولد ۱۹۳۲ در فلوریدا — بازیگر نقش آدمهای شرور فیلمهای مختلف سینما و تلویزیون. ابتدا در مجموعه "نبرد" ایفای نقش کرد و پس از آنکه کارگردانی چند نمایشنامه در برادوی را بعهده گرفت، دوفیلم کوتاه ساخت و سپس فیلم سینمائی "نگهبان مرگ" را در سال ۱۹۶۶ کارگردانی کرد/ ولی مجددا "به‌کار بازیگری پرداخت و بالاخره در هنگام ایفای نقش در آخرین فیلمش در اثر سقوط هلیکوپتر کشته شد. بعضی فیلمهای معروفش عبارتند از:

جنگل تخته‌سیاه (۱۹۵۵)، *بزرگداشت یک مرد بد* (۱۹۶۵)، *سیمارون* (۱۹۶۰)، *تدفین یک قاتل* (۱۹۷۷)، *پیامی از فضا* (۱۹۷۸ محصول ژاپن).



شوجی ترایاما
شاعر، نمایشنامه‌نویس، فیلمنامه نویس، و کارگردان سینما و تئاتر

شوجی ترایاما در سال ۱۹۳۵ در بخش شمالی "هونشوی" ژاپن متولد شد. در ۹ سالگی پدرش را در جنگ از دست داد و وقتی مادرش خانه را برای کار در یک پایگاه نظامی آمریکایی ترک کرد، مدتی تنها می‌زیست، تا اینکه قوم و خویش دوری که یک سینما هم داشت، او را به خانه خود برد. آنجا بود که وی فیلمهای‌بسیاری را به دفعات زیاد، شش بار در روز دید. در دبیرستان سرودن شعر را آغاز کرد و آنها را منتشر می‌کرد. در هیجده سالگی جایزه "شعر جدید" را برد و وارد دانشگاه توکیو شد. سه سال در بیمارستان با بیماری سختی دست به گریبان بود و این امر او را از ادامه تحصیـل بازداشت. همانجا بود که کار نوشتن نمایشنامه را شروع کرد. در ۲۲ سالگی پس از رهایی از بیماری، او یک شاعر، فیلمنامه‌نویس و منتقد رادیوئی بود.

در سال ۱۹۶۷ گروه "تنجو ساجیکی" را به همراه یاستاکا هیگاشی کارگردان، و ت. یوکو دکوراتور و طراح و گرافیست، تاسیس کرد. گروه وی کارهای جالبی را در بسیاری از جشنواره‌ها و تماشاخانه‌های مهم جهان روی صحنه برد. او فیلمهای کوتاه بسیار و چند فیلم بلند ساخت که جوایز بین‌المللی مهمی را از آن خود کرد. از آن جمله جایزه هیئت داوران جشنواره "تولون" سال ۱۹۷۲ بخاطر "امپراتور سوس‌گوجه فرنگی" و جایزه بزرگ فیلمهای مولف فستیوال سان‌رموی همان سال را برای فیلم بلند "کتابها را دور بریزید، به خیابان بروید" برد. فیلم دیگرش "قایم‌باشک شبانی" در جشنواره کان ۱۹۷۵ درخشید. شرکت مداوم و فعال او در جشنواره‌های معروف مثل بلگراد و نانسی و تولون و سفرهای سالیانه‌اش به دور اروپا باعث می‌شد که شهرت وی در خارج، بیش از ژاپن باشد.

ترایاما در انتشارات هم دست داشت و مجله "تئاتر زیرزمینی" او به زبانهای ژاپنی، فرانسه و آلمانی منتشر می‌شد. او یکی از موفق‌ترین مفسران اندیشهٔ تئاتر آیینی "آرتو" در جهان بود.

«جوزف لوزی» درگذشت

مرگ درغربت



جوزف لوزی که ماه پیش درگذشت، متعلق به گروهی از فیلمسازان است که طرز تلقی‌های مختلفی را میان منتقدان برانگیخته است: این امر پاره‌یی به دلیل شخصیت پیچیده‌اش است و پاره‌یی به دلیل دوره‌ی کار پیچیده‌اش (که به سادگی می‌توانست چنین نباشد). به دنبال درگیری‌هایی با سناتور مک‌کارتی، او مجبور می‌شود آمریکا را در میانه‌ی دهه‌ی پنجاه رها کند و به انگلیس برود، با این امید که کارش را ادامه دهد، "از میان چهارصد یا پانصد نفری که در هالیوود نامشان در فهرست سیاه بود، بیشترشان نویسنده بودند. تعداد خیلی کمی تهیه‌کننده بودند، و تنها سیزده کارگردان وجود داشت.... از این‌که چنین کردم، بسیار خوشحالم.... اتحادیه‌های بریتانیا رفتار خوبی با من داشتند." به رغم این رفتار خوب، اما، لوزی مدتی بیکاری کشید تا سرانجام توانست اولین فیلمش را در آنجا بسازد: "ببر خفته".

این تغییر بنظر می‌رسد بیش از حد بر لوزی تاثیر گذاشت. خشونت که از عوامل اصلی کار لوزی است، در دوره‌ی امریکایی و در دوره‌ی اولیه‌ی انگلیسی، بیشتر شکلی خارجی دارد ("گشتی"، "م"، "تبهکار"، "لعنت‌شده")، در حالی که ادامه‌ی تکاملش، بیشتر شکلی درونی می‌گیرد، ("پیشخدمت"، "ایو").

به رغم این تغییرات، اما، بنظر می‌رسد لوزی پیشرفتی پیوسته و قابل شناخت داشته است. اگر این امر درست باشد که لوزی، اساسا، گذار یک شخصیت را از تاریکی به روشنایی دنبال می‌کند، این تصویر را به گونه‌یی مشابه می‌شود در حدود دوره‌ی کار خودش یافت — او مدام بسوی دریافتی دقیق از هنرش بوده است. به این ترتیب، قهرمان اصلی آثار لوزی، شخص لوزی است.

هرچند شهرتی که دو فیلم "پیشخدمت" و "تصادف" برای لوزی جمع‌آوری کردند، بیش و کم به اندازه‌ی تمامی آثارش است، اما به گونه‌یی طنزآلود شخصیت کارگردان به شکلی روشن‌تر و نیرومندتر در آثاری نمایشگر شده که نسبتا توجهی به آنها نشده است، آثاری مثل "زمان بیرحم"، "ملاقات اتفاقی"، "تبهکار"، "سلطان و میهن" و "مادستی بلیز". همچون بسیاری از کارگردانها، لوزی موقعی موثرتر است که به ورای قراردادها می‌رود، نه هنگامی که از آنها بکلی پرهیز می‌کند. بنظر می‌رسد سینمای "نوع"، برای بیان، امکانات ویژه‌یی در اختیار لوزی قرار می‌دهد. وقتی او از آن پرهیز می‌کند و فیلم‌هایی درباره‌ی "زندگی"، "زمان" و "جهان" می‌سازد، نسبتا از شخصیت خود دور می‌شود. دوراهی‌یی که پیش روی لوزی قرار می‌گیرد، منحصر به او نیست.

او وقتی در "نوع" کار می‌کند، مثلا به "م" دست می‌یابد. فیلمی که لوزی دیدگاهش را درباره‌ی جامعه‌ی آمریکا از طریق آن بیان می‌کند، به همان صراحتی که "فریتس لانگ" دیدگاه خود را در "م" درباره‌ی آلمان بیان کرد. "م" فیلمی شگفت‌انگیز و تکان‌دهنده است، فیلمی است به مراتب جلوتر از دورانی که ساخته شده، ویژگی‌های لوزی، همه حاضرند: ایجاز در روایت، موقعیت‌های دوربین در ترکیبی متحرک، پرداختن شخصیت‌هایی که خود را به سرعت به شکلی طبیعی بیان می‌دارند، و نیرویی در گرفتن بازی خوب از بازیگران.

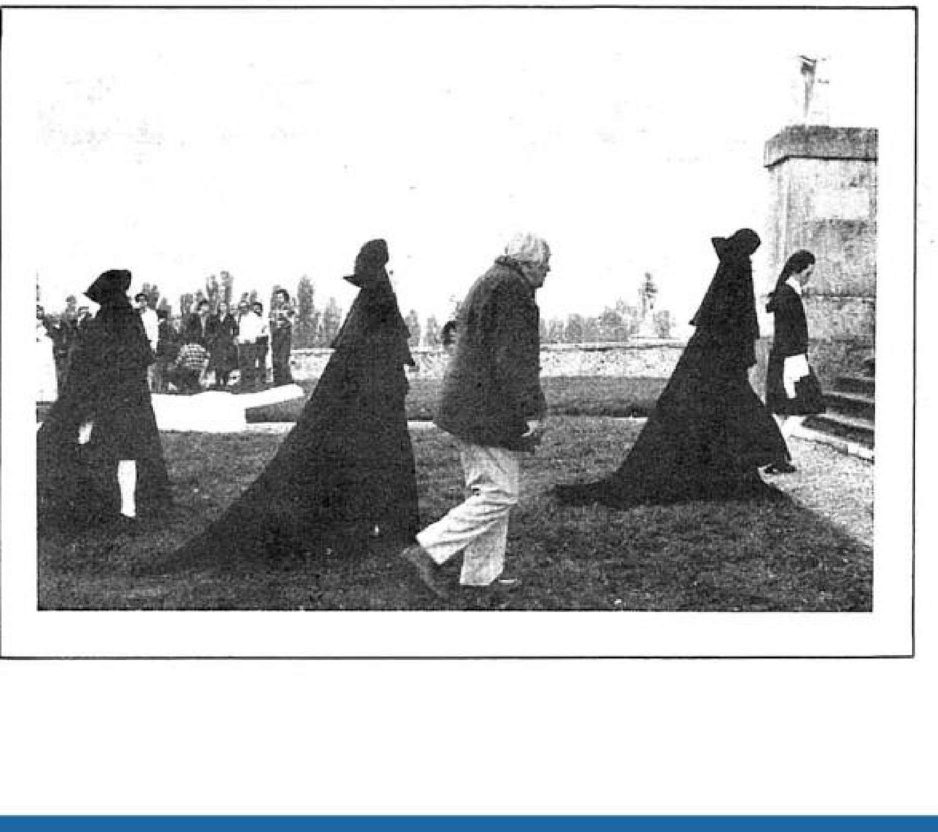
بهترین بازی‌ها را در آثار لوزی، مردان ارائه داده‌اند: درک بوگارد در "ببر خفته"، "پیشخدمت"، "سلطان و میهن"، "مادستی بلیز" و "تصادف". یا ستنلی بیکر در "ملاقات اتفاقی"، "تبهکار"، "ایو"، و "تصادف". در "خانه‌ی عروسک" اما، او نگاهی به مایه برابری زن می‌اندازد. این امر با توجه به این‌که او بندرت با بازیگران زن به خوبی کار کرده، اندکی غریب بنظر می‌رسد: تنها استثناء، شاید ژان مورو در "ایو" باشد. نحوه‌ی کار لوزی با زنان، شماری منتقد را واداشته چنین بیندیشند که او اساسا شخصیتی زن‌گریز است. آنها حتی پیشتر رفته‌اند و یکی ازنقاط مشترک مهم لوزی با هارولد پینتر را زن‌گریزی آن دو می‌دانند. فیلم‌های بعدی، به ویژه "واسطه"، این بینش را بی‌اعتبار ساخت: یکی از مایه‌های اصلی "واسطه" همان است که اشتغال ذهنی لوزی در "گشتی" و "م" بود: نیروی درونی ویرانگر مرد.

مهرداد نفیسی

برگرفته از: ۱ ــ "سینمای امریکایی" نوشته‌ٔ اندرو ساریس ۲ ــ "لوزی درباره‌ی لوزی" ویراسته‌ی تام میلن ۳ ــ "فرهنگ سینمایی" دیوید تامسن ۴ ــ مصاحبه با لوزی، سایت اند ساند، تابستان ۷۹.

شناسنامه

زاده‌ی ۱۹۰۹ در لاکروس (ویسکانسین آمریکا). در فاصله‌ی سالهای ۲۹ــ۱۹۲۵ پزشکی می‌خواند و در همان زمان فعالیت‌های تئاتری دارد. در ۱۹۳۰ برای چند مجله، نقد تئاتر می‌نویسد. در ۱۹۳۱ به آلمان و انگلستان سفر می‌کند و در بازگشت، فعالیت‌های تئاتری را ادامه می‌دهد. در ۱۹۳۵ به شوروی، سوئد و فنلاند می‌رود. در ۱۹۳۹ به ساختن فیلم‌های کوتاه می‌پردازد. در ۱۹۴۸ اولین فیلم بلندش را می‌سازد: "پسری با موهای سبز". فیلمهای بعدی: بی‌قانون (۱۹۴۹)، گشتی، "م"، شب بزرگ (۱۹۵۱)، بیگانه‌یی در گشت (۱۹۵۲)، ببر خفته (با نام مستعار ویکتور هنری ــ ۱۹۵۴)، بیگانه‌ی آشنا (با نام مستعار جوزف والتون ــ ۱۹۵۶)، زمان بیرحم، کولی و آقا (۱۹۵۷)، ملاقات اتفاقی (۱۹۵۹)، تبهکار (۱۹۶۰)، لعنت‌شده، ایو (۱۹۶۲)، پیشخدمت (۱۹۶۳)، سلطان و میهن (۱۹۶۴)، مادستی بلیز (۱۹۶۶)، تصادف (۱۹۶۷)، بوم، تشریفات پنهانی (۱۹۶۸)، پیکرهایی در چشم‌انداز (۱۹۷۰)، واسطه (۱۹۷۱)، قتل تروتسکی (۱۹۷۳)، خانه‌ی عروسک (۱۹۷۳)، گالیله (۱۹۷۴)، زن انگلیسی احساساتی (۱۹۷۵)، آقای کلاین (۱۹۷۶)، جاده‌های جنوب (۱۹۷۷)، دن ژوانی (۱۹۷۹).



لوزی به هنگام کارگردانی "دون ژوانی"

در کلاسهای فیلمبرداری و فیلمسازی
مجتمع آموزشی ایران
چه می‌آموزیم؟

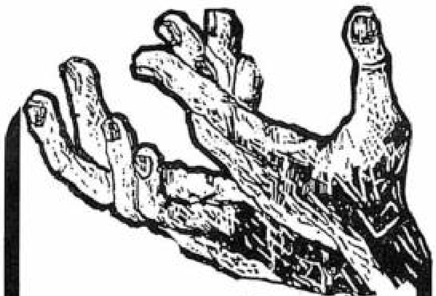
فیلمبرداری:

■ ماده فیلم، انواع فیلم و کاربرد آماتور و حرفه‌ای آنها، تعریف نور، انعکاس، انکسار و رؤیت نور، ترکیب ادتیو و سابتراکتیو، دایره رنگی و کاربرد آنها، ساختمان دوربین فیلمبرداری، بدنه، حساسیت فیلم، انواع لنزها، دیافراگم، محاسبهٔ زمان اکسپوز و عوامل مؤثر، عمق میدان تصویر، بررسی کارهای عکاسی هنرجویان، نمایش اسلاید، کادربندی، نور طبیعی و مصنوعی، انواع نورپردازی، فیلمبرداری بطریقه نورسنجی مستقیم، بازتاب، و...

فیلمسازی:

■ انواع فیلم داستانی، مستند، خبری، تبلیغاتی، گزارشی، مراحل ساختن یک فیلم، ساختمان درونی و بیرونی فیلم، وظایف تهیه کننده و کارگردان، روانشناسی فیلم، امکانات، اصطلاحات تصویری، اصطلاحات عمومی فیلمبرداری، مونتاژ فیلم، مونتاژ و صداگذاری، نقد فیلم، بازبینی‌های خصوصی خبرگان، تصحیح خطاها، و...

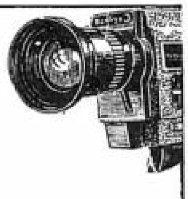
محل ثبت‌نام: دفتر مجتمع آموزشی ایران
۱ـ میدان فردوسی، تلفن ۸۲۸۳۲۶
۲ـ ایرانشهر جنوبی، تلفن ۸۲۷۵۰۱



تالار نقش
درمحل آتلیه خود چند دوره...
•طراحی
•نقاشی
ویکدوره کلاس نقاشی ویژه
•کودکان تشکیل میدهد

تالار نقش در تداوم حرکت فرهنگی خود، چند دوره کلاس آموزش هنرهای تجسمی برگزار می‌کند: چهار دوره کلاس آزاد طراحی ــ نقاشی، و یک دوره کلاس نقاشی ویژه کودکان برای رشد خلاقیت هنری آنها. نامنویسی، روزهای شنبه، دوشنبه و چهارشنبه، بین ساعت ۳ تا ۷ بعدازظهر خواهد بود.

تالار نقش
میدان توحید شماره ۸۸ جنب دبیرستان ارشاد



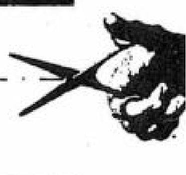
عکسبرداری
فیلمبرداری
ویدیو

از مجالس توسط آقا و بانو با کیفیت عالی بدون ویزیت
۸۲۹۸۱۹

شهر کتاب
کتابخانه خصوصی شما را خریداریم



تلفن: ۸۲۹۴۴۵



فرم اشتراک ماهنامهٔ سینمایی فیلم

نام و نام خانوادگی .... سن ....

شغل .... میزان تحصیلات .... شروع اشتراک ....

نشانی ....

تلفن ....

حق اشتراک یکساله: داخل کشور ۱۸۰۰ ریال — خارج از کشور ۲۴۰۰ ریال

■ اضافه بهای شماره‌های ویژه، از مشترکان دریافت نمی‌شود.
■ برای آن که مجله‌تان ناقص نشود، می‌توانید فتوکپی این فرم را پر کنید و بفرستید.
■ بهای اشتراک یک ساله را به‌حساب شمارهٔ ۲۰۹۳۰۵۹۴ بانک تجارت، خیابان سپهبد قرهنی، شعبه پل کریمخان (بنام ماهنامه فیلم) واریز کنید و فتوکپی فیش بانکی را همراه با این فرم به‌دفتر مجله بفرستید. هزینه اشتراک را می‌توانید به‌طور نقدی نیز بفرستید.
■ تغییر آدرس‌تان را اطلاع دهید.



● عبور از مرز جهنم

Seargent Stiner/Breakthrough

تجدیدنظر در نمایش ماشین جنگی آلمان

ه کارگردان: اندرو وی. مک لاگلن ه تهیه‌کنندگان: ولف هاتووینگ، هیوبرت لاگووسکی ه موسیقی متن: پیتر توماس ه بازیگران: ریچارد برتون، رابرت میچم، رد استایگر، کورت یورگنز، هلموت گریم ه محصول ۱۹۷۹ آلمان.

"گروهبان ولف اشتاینر"، جمعی لشگر ۷۱ زرهی ارتش آلمان، در زمان جنگ جهانی دوم از سوی ژنرال هافمن مامور رخنه به میان آمریکاییها در جبههٔ فرانسه، و رساندن پیامی به متفقین می‌شود. پیام این است: عده‌ای از ژنرالهای آلمانی قصد کشتن هیتلر را دارند و حاضر به مذاکرهٔ صلح با متفقین هستند. اشتاینر، پیام را به سرهنگ راجرز ــ افسر آمریکایی ــ می‌رساند اما قبل از رسیدن زمان مذاکره، گشتاپو از نقشهٔ قتل هیتلر آگاه می‌شود. ژنرالهای خائن به هیتلر، تیرباران می‌شوند و ژنرال هافمن نیز در دفتر کارش خودکشی می‌کند. قوای آمریکا، با سپری شدن ساعت مذاکره، به دهکده‌ای که آلمانیها در آن سنگر گرفته‌اند، حمله می‌کند، در حالی که سراسر میدان دهکده از سوی آلمانیها مواد منفجره کار گذاشته شده است.



در طول حدود چهل سال که از پایان جنگ جهانی دوم می‌گذرد، رویدادهای این جنگ دستمایه‌ای پایان‌ناپذیر برای بسیاری از فیلمسازان (به ویژه در آمریکا و شوروی) بوده است. در اغلب این فیلمها، قوای متفقین (بسته به این که فیلم ساختهٔ کدام یک از سه کشور آمریکا، انگستان، شوروی باشد، یکی از آنها) رودروی دشمن بزرگ در این جنگ (یعنی آلمان) قرار دارد. تعداد فیلمهایی که به سایر جبهه‌ها (مثل ایتالیا و یا ژاپن) پرداخته باشد، در مقایسه، کمتر است. تقریبا در تمامی این فیلمها، قوای آلمان تنها به شکل یک ماشین عظیم جنگی نمایش داده شده است. در این فیلمها، دوربین به درون و یا حتی نزدیک آلمانیها نمی‌رود. آنها به طور تغییرناپذیر و یک بعدی، خشن و بیرحم و جنگ‌افروز هستند. سینمای شوروی، بنابر ماهیت تبلیغاتیش، از این رویدادها برای اثبات سلحشوری و حقانیت خود به شکلی شعاری بهره می‌گیرد، و سینمای آمریکا، بنابر ماهیت تجارتیش، ضمن آن که این مورد را (البته با استفادهٔ کمتر از شعارهای صریح) رعایت می‌کند، به جنگ جهانی دوم به عنوان مضمونی که می‌تواند تماشاگر بیشتری را به سالنها بکشاند، نظر می‌دوزد. با این حال، معیارهای سینمای تجارتی کار را به آنجا کشانده که به نظر می‌رسد از حدود ده سال پیش به این سو، تماشاگران از این تقابل و این گونه نمایش نیروهای رو در رو، خسته شده‌اند. روی آوردن فیلمسازان آمریکایی به جنگ ویتنام، شاید یکی از پیامدهای دلزدگی تماشاگران باشد، اما تغییری محسوس و شگفت‌انگیز در نگاه به آلمانیها، دگرگونی مستقیم‌تری است که در فیلمهای آمریکایی مربوط به جنگ جهانی دوم رخ داده است. از حدود شش هفت سال پیش، نشانه‌های این تغییر رخ نمایاند. فیلمهای "صلیب آهنی" (سام پکین‌پا ــ ۱۹۷۷) و "عملیات عقابها"، (جان استورجس ــ ۱۹۷۶)، نمونه‌هایی از این دست به شمار می‌آیند.

"عبور از مرز جهنم"، به رغم این پیشینه، باز هم فیلم عجیبی است زیرا یک کارگردان انگلیسی الاصل آمریکایی، آن را در آلمان ساخته است. همهٔ تعجب، در این نیست. اندرو مک لاگلن، فیلمساز حرفه‌ای سینمای تجارتی آمریکا، فیلمی با سرمایهٔ آلمانیها به شیوهٔ

مرسوم آثار جنگی آمریکا (از نظر پرداخت) ساخته که پیامش این است: جنگ، چیز بدیست و بیشتر آلمانیها در جنگ جهانی دوم، صلح‌طلب و ضدجنگ بودند. "عبور از مرز جهنم" گونه‌ای تلاش برای آشتی است: فیلمساز از آمریکا، تهیه‌کننده از آلمان، ریچارد برتون انگلیسی در نقش یک گروهبان آلمانی، رابرت میچم و رد استایگر از آمریکا، کورت یورگنز و هلموت‌گریم از آلمان. . نام آلمانی فیلم، "گروهبان اشتاینر" است و نام دیگر آن برای نمایش در خارج از آلمان، زیاد از عنوانی که در اینجا بر آن گذاشته شده، دور نیست. اگر تماشاگر نداند که فیلم با سرمایهٔ آلمانی ساخته شده، و به دیدن "عبور از مرزجهنم"، به عنوان فیلمی از اندرومک لاگلن – با پیشینه‌ای که از او می‌شناسد– برود، اگر بهت زده نشود، دست کم تعجب خواهد کرد. داستان فیلم، از جبههٔ آلمان شروع می‌شود و بیشتر زمان فیلم، در میان آلمانیها می‌گذرد. قهرمان فیلم نیز، یک گروهبان آلمانی است. برخلاف فیلمهای جنگی آمریکایی، آلمانیها این بار تنها به شکل پیچ و مهره‌های یک ماشین عظیم (والبته بی‌احساس) جنگی به نمایش در نمی‌آیند. فیلمساز، با آنها برخوردی انسانی دارد، و می‌کوشد به درونشان نزدیک شود.

اشتاینر، به عنوان نقطه‌نظر اصلی فیلمساز، آدمی دل‌رحم، ضدجنگ؛ و برای رسیدن به صلح، پیشقدم است. تاکیدهای فراوان مک‌لاگلن در نماهای درشت بر روی چهرهٔ اشتاینر، می‌کوشد که از او شخصیتی درونگرا بسازد و به نظر می‌رسد که این حالتهای او، بیشتر ریشه در زندگی خصوصی‌اش دارد. که البته در نسخهٔ موجود، بجز یک نمای کوتاه در اتاق نیمه‌تاریکش (که پنجره را برای نشنیدن صدای رژه رفتن سربازان می‌بندد) و یک بار هم در مرخصی، قسمتهای مربوط به زندگی خصوصی اشتاینر حذف شده است. او از کشته شدن سه تن از اعضای گروهش در ماموریت بمب‌گذاری تونل به خشم می‌آید و با افسر مافوقش دست به یقه می‌شود؛ سرباز مجروح را از خطر می‌رهاند، از این که فرمانده‌اش می‌خواهد از اهالی دهکده به عنوان طعمه استفاده کند خشمگین می‌شود، دوبار درست در سربزنگاه، آن هم در فاصلهٔ چند دقیقه، سرهنگ راجرز آمریکایی را (با کشتن دو هموطنش!) از مرگ نجات می‌دهد، یک بار او را با تیراندازی از تله‌ای که سر راهش گذاشته‌اند آگاه می‌کند؛ یک بار هم – باز درست در سربزنگاه – با قطع سیم دینامیت‌ها، مانع از انفجار و کشته شدن آمریکاییها و اهالی فرانسوی دهکده می‌شود . . . با همهٔ این‌ها، ساخت و پرداخت این صحنه‌ها طوریست که می‌توان به راحتی، آلمانیها را آمریکایی، و آمریکاییها را آلمانی تصور کرد و فیلم را همتای فیلمهای مرسوم‌جنگی آمریکا تماشا کرد. آنچه در آن فیلمها جزو ویژگیهای همیشگی آمریکاییها بود، به آلمانیها داده شده و فقط مقداری از آن ویژگیها به اضافه نقش و مکان آلمانیها نصیب آمریکاییهای این فیلم شده است. بنابراین، از نظر ساختمان سینمایی، اندرومک‌لاگلن از خودش و از اسلافش دور نشده است و فیلم، البته پرکشش و هیجان انگیز است.

علاوه بر اشتاینر، بیشتر سربازان آلمانی که در فیلم می‌بینیم، به نوعی از جنگ گریزان هستند. در جبههٔ آمریکاییها نیز همین‌حالت مشاهده می‌شود اما فیلمساز، کمتر به آنها پرداخته است. گروهبان وردست سرهنگ راجرز، روی تانکش اسم "بتی گریبل" – ستارهٔ معروف دههٔ سی و چهل هالیوود – را نوشته است (به نشانهٔ نمایش بیزاری از جنگ، و کوشش برای رها شدن از آن فضا). او همچنین مدام از رادیوی اهدایی اشتاینر، موسیقی گوش می‌کند (باز به همین دلیل، و همچنین نشان دادن پیوند انسانی دو نیروی متخاصم). سرهنگ راجرز هم آدمی صلح‌طلب است. پیام مذاکرهٔ صلح را از سوی یک گروهبان دشمن می‌پذیرد، با سرسختی آن را به تیمسار فرمانده‌اش می‌قبولاند، تا دقایقی پس از ساعت موعود منتظر می‌ماند و حمله نمی‌کند، و حتی با برافراشتن پرچم سفید و پذیرش خطر، به سوی جبههٔ آلمانیها می‌رود تا از علت این تاخیر آگاه شود. در پایان فیلم، مک لاگلن با نمایش دو کودک در کنار ویرانه‌ها و نگاه اشتاینر به آنها (تمهیدی کلیشه‌ای) تاثیر ویران‌کنندهٔ جنگ را نشان می‌دهد و در آخرین نمای فیلم، اشتاینر را می‌بینیم که خشمگین از این همهٔ ویرانی و خشونت بیهوده، تفنگش را پرتاب می‌کند و تصویر ثابت می‌شود (تمهیدی کلیشه‌ای‌تر برای نمایش ضدیت با جنگ).

در میان آلمانیها، ژنرالهای بلندپایه مخالف جنگ هستند. ژنرال هافمن، به عنوان نمایندهٔ این بزرگان صلح طلب، بنده‌نوازی می‌کند ویک گروهبان را برای رساندن پیام انتخاب می‌کند. او حتی آن قدر مهربان است که وقتی اشتاینر اطاعت از مافوق نمی‌کند و یقهٔ افسر فرمانده‌اش را می‌گیرد، بجای محاکمهٔ صحرایی اشتاینر، دو هفته به او مرخصی می‌دهد که برود خوش بگذراند. ژنرال هافمن با نفرت به مجسمهٔ یادبود جنگ جهانی اول (در میدان دهکده) نگاه می‌کند. میان او و رییس دفترش رابطه‌ای صمیمانه و انسانی برقرار است . . . آلمانیهای خبیث فیلم، هیتلر، افسر مافوق گروهبان اشتاینر، و عوامل گشتاپو هستند.

با آنچه که آمد، حالا می‌توان دریافت چرا آلمانیها برای این فیلم سرمایه‌گذاری کرده‌اند: نوعی اعادهٔ حیثیت؛ دست دوستی دراز کردن به سوی کسانی که در فیلمهایشان آلماینها را وحشی و خشن و جنگ‌افروز نشان می‌دهند؛ و اعلام آشتی، آن هم از بلندگوی یک فیلمساز آمریکایی. در واقع، محتوای فیلم، در ماجرای ساخته شدن آن متجلی شده است.

با این حال، به نظر می‌رسد که این پیام صلح‌طلبانه، بازتابی درخور انتظار آلمانیها در میان آمریکاییها و انگلیسیها نداشته است. در میان نشریاتی که به طور معمول، نام و نشان (و احتمالا تفسیری دربارهٔ) اغلب فیلمهای اروپا و آمریکا وجود دارد، اثری از این فیلم نیست. دست‌کم، "عبور از مرز جهنم" در انگلستان به نمایش درنیامده است و این موضوع کم‌اهمیتی برای یک فیلمساز تجارتی نیست. شاید به همین دلیل است که یک سال بعد، مک لاگلن ناچار می‌شود برای انگلیس و آمریکا (با مشارکت سویس) فیلم جنگی "گرگهای دریا" را بسازد و در نگاهش نسبت به آلمانیها، تجدیدنظر کند.

نقطه تحولی که باعث شد سینمای ژاپن شیوه‌های نمایشی کابوکی را (که به سبب ویژگیهای سنتی‌اش، می‌رفت تا کسالت‌بار بودن و یکنواختی را بر سینمای این کشور حاکم کند) فراموش کند، زمین‌لرزهٔ سال ۱۹۲۳ بود، که باعث ویرانی دو شهر توکیو و یوکوهاما و ازبین‌رفتن استودیوهای فیلمسازی متمرکز در این دو شهر شد. و در سطحی سازنده‌تر، موجب شد که مردم ژاپن توجه خود را از درام‌های قدیمی متوجه درامی سازند که زندگی خودشان را برهم زده بود. این زمین‌لرزه نه تنها بنیان معماری شهرها، بلکه افکار و سنت‌های فیلمسازی در این کشور را نیز برهم ریخت و سینمای ژاپن چون ققنوسی بار دیگر از خاکستر خویش سربرآورد.

از این لحظه به بعد، سینمای داستانی ژاپن دو شاخه عمده پیدا کرد: فیلمهایی که درباره زندگی معاصر ژاپنی صحبت می‌کردند (که "جیدای – گه‌کی" نامیده می‌شوند)، و آثاری که داستان‌های تاریخی زندگی مردم ژاپن را بیان می‌کنند (گندای – گه‌کی) و در کنار این دو شاخه، یک دسته سوم هم دیده می‌شد، که مسایل زندگی آدم‌های عادی را بازگو می‌کردند (شومین – گه‌کی).

اما آغاز جنگ دوم جهانی و گرایش دولت ژاپن به پیروی از خط مشی گوبلز در تدوین قانون تهیه فیلم در آلمان، باعث فشار دولت بر فیلمسازان ژاپنی برای تهیه آثار سفارشی شد، و این نیز عاملی بود که باعث شد فیلمسازانی چون "میزوگوشی" برای طفره رفتن از طرح مسایل مورد علاقه دولت، به‌جانب آثار تاریخی روی آورند، و بعد از جنگ نیز، زندگی ژاپنی چنان درهم‌ریخته و مغشوش بود، که فیلمسازان مجددا ترجیح دادند آثار تاریخی بیافرینند. "کوروساوا" از استثناءها بود که توانست همین آشفتگی را مایه فیلم‌هایی با ارزش چون "فرشته مست" و "سگ ولگرد" قرار دهد.

این زمینه فیلم‌های دستهٔ دوم در سینمای ژاپن است. اما دورنمای اقتصادی آن برمی‌گردد به سال ۱۹۳۶ که کمپانی "توهو" بوجود آمد (کمپانی سازنده همین فیلم، و بیشتر فیلم‌های ژاپنی که دیده‌ایم) که بزودی تبدیل به یک کارخانه غول‌آسای فیلمسازی شد و حیاتش ادامه یافت، و باعث شد که سینمای ژاپن صاحب کارگردانهای بسیار و محصولات فراوان باشد – تعداد کارگردانی که اگر بخواهیم با ارزش‌هایشان را بشماریم، شاید به انگشتان دو دست نرسد.

این کوشش برای افزایش تولید، طبیعی است که به کارخانه‌یی شدن تولید فیلم، ازدیاد کار فیلمنامه‌نویسان و فیلمسازان منجر می‌شود. اینان قالب‌ها را در اختیار دارند (فیلم تاریخی است و زمان برمی‌گردد به قرن شانزده یا هفده)، ابعاد مختلف شخصیت‌ها تعیین شده است (دهقانان، اربابان، راهزنان و سامورایی‌ها با خصوصیات شناخته‌شده‌شان)؛ حوادث نیز بر اساس این دو مولفه شکل خواهند گرفت.

تم این آثار، بر اساس مبارزه بین شخصیت‌های نیک و بد داستان (که تا اندازه زیادی کلیشه‌ای هم هستند) شکل می‌گیرد، و طیف وسیعی را دربر می‌گیرد، از نبرد بین خوبی و بدی (دهقانان و راهزنان) تا معارضهٔ بین رعایا و فئودال‌ها (هم در سطح یک مبارزه

● **قیام علیه شمشیر**

صدفها و سنگریزه‌ها

○ *کارگردان:* ؟ ○ *بازیگر:* توشیرو میفونه ○ *محصول کمپانی توهو، ژاپن*

مردم یک روستا بعد از شکست راهزنان، زندگی آرامی دارند. دو برادر، بزرگ روستا، از اسارت یک حاکم آزاد می‌شوند، در حالی که برادر کوچکتر دل در گرو محبت دختر حاکم ناحیه دیگری دارد، که او هم در اسارت بوده است. پدر دختر تصمیم می‌گیرد از اتحاد همه قبایل به نفع خود استفاده کند و دشمن دیرینش را از پای درآورد. بزرگ روستا، زیر بار نمی‌رود و برادر کوچک، بخاطر محبوبه‌اش به دشمنان می‌پیوندد و در مقابل برادر می‌ایستد. در رویارویی آن دو، برادر کوچکتر می‌میرد و برادر بزرگتر فاتح قلعه می‌شود. در همان زمان، دهکده‌اش تار و مار می‌شود و قلعه نیز به محاصره دشمن درمی‌آید. قبایل دیگر که می‌فهمند فریب خورده‌اند، همه به کمک او می‌آیند.



فیزیکی و هم مبارزه‌ای تاریخی)، تا سرگردانی بین تعهد در مقابل جامعه و احساسات شخصی (رویارویی با برادری که جامعه خودش را ترک کرده و به جمع اربابان ظالم پیوسته). اما همیشه پیروزی با طرف اول ماجراست (خوبی، رعایا، تعهد در مقابل جامعه، چه کلمات خوش‌آهنگ و مترادفی) بدون آنکه زمینه‌چینی تاریخی، جامعه‌شناسانه و یا حداقل واقع‌گرایانه برای این پیروزی صورت گرفته باشد. در همین فیلم مورد بحث، بعد از آن‌که به نظر می‌رسد شکست رعایا و رهبرشان حتمی شده، یک‌باره سر و کلهٔ همهٔ کسانی که در خدمت دشمن بوده‌اند، پیدا می‌شود و هرکدام با دلایلی بسیار سطحی، آمدنشان را توجیه می‌کنند. دلایل سطحی (برخورد زودگذر یکی از سران قبایل با طرح نقشه حمله ــ تردید سامورایی ولگرد در کمک به اربابان) که توجیه‌کننده اعمال بی‌ریشهٔ آدم‌هایی بسیار دوبعدی با خصایلی مطلق است. شخصیت‌هایی بدکردار، که یک‌مرتبه تغییر روحیه و روش می‌دهند، و فیلم نه بد بودنشان را توضیح می‌دهد و نه تغییر موضع شان را می‌شکافد.

اما طرفین این مبارزه یک وجه بارز دارند ــ همه متعلق به "خانواده" هستند. برادر بزرگ، وابسته به خانواده است (زمانی که می شنود همسرش آبستن است، از تنبیه او بخاطر شکستش در مقابل دشمن دست برمی‌دارد)، پشتوانهٔ همهٔ جنگاوران روستا، زن و فرزندانشان هستند (بازگشت از جنگ ابتدای فیلم ــ نماهای کار و کوشش، مهمانی و حتی جنگ و کشتار ــ در پایان با وارد شدن رسمی زنان به جنگ، شمای استحکام خانواده موکدتر می‌شود)، برادر کوچک و خودسر زمانی شکست می‌خورد و می‌میرد که پشت به خانواده‌اش می‌کند، و حاکم آساکورا زمانی شکستش حتمی می‌شود که دخترش خودکشی می‌کند، خانواده نسبی‌اش در معرض ازهم‌پاشیدگی قرار می‌گیرد و خانواده حکومتی‌اش متزلزل می‌شود. اما در سطحی بسیار وسیع‌تر، دو خانواده بزرگ است که در مقابل یکدیگر قرار دارند: خانواده روستائیان که بزرگ آن "توشیرو میفونه" است و خانواده حاکم به سرکردگی حاکم آساکورا.

پس مولفه سوم، که دو مولفه اول و دوم را نیز شامل می‌شود، بنیان خانواده در جامعه ژاپنی است.

اما فیلم "قیام علیه شمشیر" از همهٔ این کلیشه‌ها، بسیار بد استفاده می‌کند، (بعنوان یک نمونه جذاب کاربرد همه این کلیشه‌ها، به سادگی می‌توان از "هفت سامورایی" نام برد) به طور مثال، شخصیت‌های قراردادی، بسیار بد معرفی می‌شوند. نگاه کنیم به برادر بزرگ که خشن و تندخو بودنش همان اندازه بی‌دلیل است که یاغی و سرکش بودن برادر کوچک و بی‌خیال بودن برادر متوسط (که در پایان هم به جنگاوری متعصب تیدیل می‌شود). به همین جهت است که رفتار برادر بزرگ نسبت به دو برادر تازه از اسارت رهاشده، بجای آنکه کوششی برای آبدیده کردن آن دو تلقی شود، در حد یک خودنمایی سرسری باقی می‌ماند. در نقطه مقابل این ضعف شخصیت‌پردازی، گرایش برادر کوچکتر به جانب دشمن وجود دارد که ظاهرا می‌بایست عکس‌العمل درونی او در مقابل رفتار برادر بزرگ باشد (عشق دختر حاکم را فراموش نکرده‌ایم) که این دو توضیح داده نمی‌شود، و نارسا باقی می‌ماند.

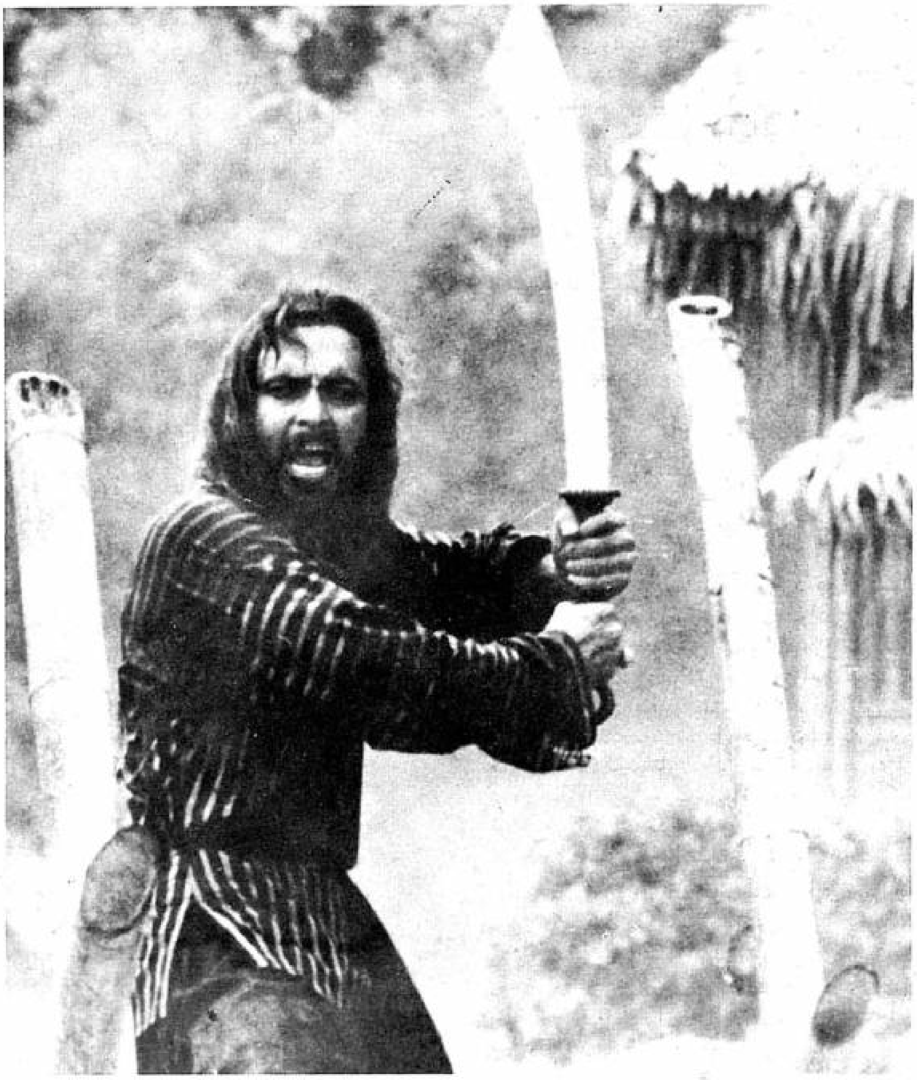
فیلم در سطح نمایش معارضه‌های فیزیکی نیز، بسیار سطحی عمل می‌کند. "توشیرو میفونه" پیشنهاد جنگ قبایل دیگر را رد می‌کند، و سپس در خانه از عدم میدانی برای جنگاوری فریاد می‌کشد. فلسفه‌بافی‌هایی چون "کشتن خائن‌ها نوعی ترحم به جامعه است و ..." و وجود آن سامورایی سرگردان نیز نمی‌تواند اثر را نجات دهد.

آنچه در نهایت از فیلم در ذهن باقی می‌ماند، میزانسن صحنه‌های گروهی (نشسته) است، که البته "کوروساوا" بسیار بهتر و بدیع‌تر به کار می‌گیرد، و دوربین پرتحرکی است که با نمایشی مبالغه‌آمیز، خشونت یک جنگ وحشیانه را به کار می‌گیرد، تا دست‌کم تماشاچی‌اش را حفظ کند.

■ هر موجی که به ساحل می‌رسد، علاوه بر تعداد محدودی صدف‌های اصیل، مقدار زیادتری سنگریزه و اشیاء بی‌ارزش به همراه می‌آورد.

Sandokan

کارت‌پستالهایی از مالزی!



ه کارگردان: سرجیو سولیما ه بر اساس داستانی از: امیلیو سالگاری ه فیلمبردار: ببرتو گالتی ه بازیگران: کبیر بیدی، فیلیپ لروی، کارول آندره، آندریا جیووانا، هانس‌کانینن‌برگ، آدولفو چلی ه محصول مشترک ایتالیا و مالزی، ۱۹۷۷.

صادق‌خان رهبر استقلال‌طلبان مالزی است. جیمز بروک نماینده‌ٔ کمپانی هند شرقی و دولت انگلستان، با همراهی ژنرال دریایی فرستاده‌ٔ دولت، به سرکوبی جنبش می‌پردازد. پس از طی یک دوره از نبردها، صادق‌خان نجات می‌یابد.

داستان پرفروش "صادق‌خان" نوشته‌ٔ "امیلیو سالگاری" در سالهای قدیمی‌تر قرن حاضر توانسته بود، لذت و هیجان زیادی به خوانندگانش ببخشد، و وجود شخصیت‌های بد و خبیث ماجرا (که همه انگلیسی بودند) در کتاب، توانست پشتوانه محکمی برای شهرت و موفقیت نویسنده در دوران تسلط فاشیسم بر ایتالیا باشد.

داستان در "مالزی" و در اوج حکومت استعماری ملکه ویکتوریا بر آن کشور اتفاق می‌افتد. صادق‌خان، یک قهرمان شبیه به قهرمانان آثار "رودیارد کیپلینگ" (نویسنده مشهور انگلیسی، خالق آثاری چون "مردی که می‌خواست سلطان باشد") است. چه کسی واقعا با بهره‌برداری‌های سودجویانه کمپانی هند شرقی و دزدان دریائی آن آشنا نیست، اما فیلم، ردیفی از ماجراجویی‌های سطحی و سرگرم‌کننده است، همراه با شعارهایی سیاسی، بدون آنکه یک دید مشخص و موضع‌گیرانه پشتوانه آن‌ها باشد، و شخصیت‌های انعکاسی هستند از فرمول همیشگی این نوع محصول‌های مشترک.

کبیر بیدی یک بازیگر گمنام ۲۹ ساله‌ٔ هندی بود، که به دلیل ویژگیهای چهره‌اش، بعد از موفقیت قسمت اول و دوم فیلم "صادق خان"، خود را برای امضای قرارداد جدیدی، برای سری‌های جدید فیلم آماده می‌کرد.

"صادق‌خان" را یکی از تجارتی‌سازهای معروف سینمای ایتالیا ساخته و مانند بسیاری از محصول‌های مشترک که در کشورهای جهان سوم ساخته می‌شود، تنها نامی از مالزی و کارت پستالهایی از این کشور در فیلم می‌توان دید. بنابراین، جستجوی چند و چون سینما و فرهنگ مالزی از رهگذر تماشای فیلم، بیهوده است. فیلم، در یک کلام، فیلم گیشه است ـ مملو از صحنه‌های درگیری انسان با ببر، مقابله‌ٔ شمشیر با تفنگ، کارت پستالهای زیبا از جنگلهای پهناور، میوه‌ها، رودخانه‌ها و نیز موسیقی راک به سبک شرقی، که همه‌ٔ اینها هویت فیلم را روشن می‌کند. و البته بسیاری صحنه‌های فیلم حذف شده، و برخی از کسانی که نامشان در عنوان‌بندی آمده است، در فیلم دیده نمی‌شوند.

فیلم، ظاهرا به بهانه‌ٔ نمایش مبارزات مردم مالزی بر ضد سلطه‌ٔ استعمار انگلیس و کمپانی هند شرقی ساخته شده است، اما درباره نقش این کمپانی معروف، آنچه در فیلم آمده است، در حد صفر است: یکبار از زبان بروک، آنهم به صورت اشاره‌هایی مبهم و مشکوک و بار دیگر توسط یار وفادار صادق‌خان (نوکر به ظاهر کر و لال) که شمه‌ای گذرا از طرز کار کمپانی را می‌گوید. حال بگذریم که همه این‌ها شعاری و مصنوعی است، و بگذریم از اینکه به نظر می‌آید نوکر، مثل یک راهنمای بومی خیلی آگاه صحبت می‌کند و صادق‌خان به گونه‌ای به حرفهای او گوش می‌دهد که گویی یک توریست یا یک خبرنگار ماجراجو است!

درباره‌ٔ ظاهر ضداستعماری فیلم: ما هیچ عمل بدی را نمی‌بینیم که از دولت انگلیس سر بزند، به جز یک‌جا (صحنه‌ٔ اعدام یک پارتیزان با شمشیر)، که‌این‌کار به توسط خود مالزیائی‌ها، به شکل رقص سنتی و با موسیقی محلی اجرا می‌شود. البته بعد از آن، تحلیلی آبکی از شیوه‌ٔ دوپهلوی برخورد با استقلال‌طلبان از سوی دولت، به توسط بروک ارائه می‌شود. اما همین تحلیل آبکی که در آغاز فیلم می‌آید و اگر فیلم فقط کمی جدی بود، تا پایان بسط پیدا می‌کرد، در لابلای هزاران ماجرای نسبت به هم بی‌ربط گم می‌شود.

در رابطه با موضع و نگرش مبارزان، چنانکه فیلم به تماشاگر القاء می‌کند، آنها بیشتر به عده‌ای راهزن یا دزدان دریائی (البته دزدان محبوب) شبیه هستند. نخستین سکانس فیلم از این دیدگاه، نمونه است:

دو بچه‌ٔ ملوس، هنگام بازی، ادای شکار ببر را درمی‌آورند. مردی، پوست ببر پوشیده و در بازی آنها سهیم است. ناگهان سیاهپوشان نقابدار (دار و دسته‌ٔ صادق‌خان) ظاهر می‌شوند. مردی را که پوست ببر پوشیده می‌کشند. برادر را می‌دزدند و دختربچه (خواهر) از دست آنها فرار می‌کند و به طرف پرستارش که بروی او آغوش گشوده می‌دود. سیاهپوشان پرستار را محاصره می‌کنند. زن شمشیر می‌کشد و با یکی از آنها درگیر می‌شود. نزدیک است مرد را بکشد که

او را از پشت با تیر می‌زنند. این، نخستین شناسایی از صادق‌خان است که آنها (مبارزان) به صورت دزدان بچه و آدمکشان، به تماشاگر شناسانده می‌شوند.

به طور خلاصه، از جنبهٔ سیاسی و آگاهی از مبارزات مردم مالزی، چیزی جز تاریکی و پرسشهای بی‌پاسخ دست تماشاگر را نمی‌گیرد: چرا مالزی با انگلیس می‌جنگد؟ انگلیسها چه ظلمی به مردم مالزی کرده‌اند؟ هدف و مرام صادق‌خان چیست؟ او چرا رهبر مردم شده است؟ آیا به دلیل اینکه حریف ببر است؟ یا به دلیل اینکه خوب می‌جنگد؟ آیا هیچ رئیس کمپانی و همهٔ کارهٔ دولت (بروک) در برابر ژنرال ارتش انگلستان می‌آید بگوید، کهنه استعمارگر پیر انگلیس؟ آنهم در زمانی که انگلستان تازه دارد جوانیش را پشت سر می‌گذارد؟!

و اما ساختار فیلم: هیچ چیز در طی فیلم، تماشاگر را با خود نمی‌کشاند، جز نبردها و هفت‌تیرکشی‌ها و کارهای محیرالعقول جناب صادق‌خان. بگذریم از اینکه فیلم اصولا پرداخت قابل قبولی از نظر کارگردانی ندارد و تنها برای خلق هیجان است که صحنه‌ها به دنبال هم آمده است. نه فیلمنامه شخصیتی را با دلیل وارد فیلم کرده است، و نه کارگردانی توانسته ربطی بین مثلا پیرمرد گوشه‌نشین با کل موضوع فیلم پیدا کند و نه اینکه کارگردان به این مسئله توجه کرده است که در میان مسلمانان، آزادانه گشتن یک زن با آن سر و وضع، آنهم در قرن نوزدهم گناهی نابخشودنی است.

به طور کلی معلوم نیست قضیه چیست: صادق‌خان دو بچه را می‌دزدد، تا پدر آنها زیر فشار دولت انگلیس نباشد، اما پس از آن نه از پدر بچه‌ها خبری می‌شود و نه از خود آن دو. یونس معاون او، یک کشتی هلندی را غارت می‌کند، اما بعد فرماندهٔ هلندی آزاد می‌شود، شاید صرفا به این دلیل که بعدا بشناسد که صادق‌خان برادر سلطان است. خود یونس که همیشه همراه آشپز به سبک بارمن‌های ایتالیایی دیده می‌شود، آخر هم معلوم نمی‌شود که جز یک هفت‌تیرکش ماهر شکم‌چران، چه شخصیت دیگری دارد.

آمدن ماریانا، تا آخر هم معلوم نیست به خاطر چه انجام گرفته است؟ آیا با این کار می‌خواهند حقانیت مبارزان را نشان بدهند؟ یا اینکه قرار است یک ماجرای عشقی به نمایش درآید؟ شاید هم قضیه چیز دیگری است که در این نسخهٔ فیلم، مبهم مانده است.

در مورد کارهای به اصطلاح انقلابی صادق خان و سیر مبارزه هم فیلم سر و ته ندارد. نه نقشهٔ قتل جیمز بروک کشیده می‌شود، نه منطقه‌ای از مالزی آزاد می‌شود، و نه انگلیسها موفق می‌شوند آنها را سرکوب کنند.

البته فیلم توانسته است به یاری آرتیست بازی، موسیقی و سایر عوامل هیجان‌انگیز، تماشاگر را در سالن نگهدارد. از سوی دیگر، فیلم ثابت می‌کند که با فیلمنامه پرت و درهم و مبهم، می‌توان همه چیز به تماشاگر نشان داد، و در عین حال هیچ چیز به او نشان نداده و این شاهکار است!

● آوای وحش

Call of the Wild

روایتی مخدوش از ستیز انسان با طبیعت



○ کارگردان: کن آناکین ○ فیلمنامه: پیتر ول‌بک، وین ولز، و پیتر یلدمن، بر اساس داستانی از جک لندن ○ فیلمبرداران: جان کابررا، دادلی لاول ○ موسیقی: کارلو روستیچلی ○ بازیگران: چارلتون هستون، میشل مرسیه، ریموند هارمستورف، جرج ایستمن، ماریا روهم — ۱۰۵ دقیقه ○ محصول مشترک انگلیس، آلمانغربی، اسپانیا، ایتالیا و فرانسه، ۱۹۷۲.

آلاسکا سرزمینی است که جویندگان طلا برای ثروتمند شدن به آنجا هجوم می‌آورند. جان تورتون (چارلتون هستون) و دوست همسفرش برای این افراد محموله‌های پستی می‌برند. برخورد این دو نفر با افرادی که اداره آنجا را در انحصار گرفته‌اند، منجر به درگیریهایی می‌شود. طبیعت خشن و "باک" سگ قهرمان فیلم، تمام این ماجراها را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند.

بدون شک انگیزه انتخاب کن آناکین برای برگردان سینمایی آوای وحش جک لندن، چیزی جز مضمون سرگرم‌کننده و ماجراجویانه آن نبوده است. نظری به کارنامه سینمایی آناکین با فیلمهایی چون نبرد تانکها، طولانی‌ترین روز، مردان عجیب در ماشین‌های پرنده، و خانواده رابینسون می‌تواند او را در ردیف فیلمسازان "همه‌فن‌حریف" تجارتی‌ساز قرار دهد. در آوای وحش، آناکین رویاروی یکی از آثار جک لندن نویسنده نکته‌سنج، نقاد و حساس آمریکایی می‌ایستد. زمینهٔ اکثر آثار جک لندن پیرامون سه محور عاطفه بین انسان و حیوان، ستیز انسان با طبیعت، و تنازع بقاء دور می‌زند. ضمن اینکه به موازات آنها مسائل مختلف فردی و اجتماعی را در روند ماجرا می‌گنجاند. آثار او از جمله آوای وحش، سپید دندان، گرگ دریا، جری در جزیره، دختر برفها، تب طلا، بچه گرگ، ندای جنگل و ... موید این نکته هستند. اما با این وصف، کن آناکین از پشتوانه جنبه‌های پرتحرک و دراماتیک اثر جک لندن نشانی ارائه نمی‌دهد، چرا که برداشتهای سطحی‌اش از جاذبه ماجراجوئی قضیه، او را از داشتن دستمایه‌های پرجذبه هیجان‌آفرینی و حادثه‌پردازی محروم می‌سازد.

آوای وحش فیلمنامه‌ای ضعیف و تدوینی نامنسجم دارد که حذف برخی از صحنه‌ها به این عدم انسجام کمک می‌کند. شخصیت‌های بیش از حد کلیشه‌ای و پرداخت بسیار عامیانه آن باعث می‌شود تا بیننده وقوع حوادث را آسان‌تر از همیشه حدس بزند (شرط بندی جان و برتون، فرو رفتن در دریاچه یخ، کمین گرگها، و ....).

آناکین در پی آن است تا خشونت طبیعت و نفس‌پرستی‌های انسانی را به مقابله بکشاند و از این طریق درندگی انسانها را برای کسب طلا با درندگی جانوران وحشی برای شکار قوت خود مقایسه کند که علیرغم چند صحنه نسبتا موجز، از بقیه لحظات فیلم کلاف سردرگمی می‌سازد که رهائی از آن امکان‌پذیر نیست. جان تورتون دنبال چه چیز است؟ چه محرکی او را از زندگی در شهر خود گریزان می‌کند؟ اگر او به طبیعت و زندگی خشن در آلاسکا خوگرفته است انگیزه‌های سرگشتگی او از کجا نشئت می‌گیرد؟ از عشق نافرجام زن هتل‌دار، از برتون و دار و دسته شریرش؟ یا، از خستگی از طبیعت آلاسکا و جویندگی طلا؟

فضاسازی اولین اجتماع مردم در آلاسکای ناشناخته و مصائب انسانها برای دست‌یابی به محیط بکر آلاسکا از معدود صحنه‌های قابل تامل فیلم هستند. وجود زنها با آرایش غلیظ و لباسهای فاخر در آن بوران و سرما کاملا مضحک و غیرمنطقی بنظر می‌رسد. غیر از صحنه تیتراژ، دیگر صحنه‌های تعقیب و گریز گرگها به فیلم حالت مستندگونه‌ای می‌بخشد. فیلمساز در هدایت بازیگران بهیچوجه موفق نیست (بار عمده تحرک بر دوش سگهای سورتمه‌کش است).

آوای وحش روایت ساده‌پسندانه و مخدوشی از ستیز انسان با طبیعت است که الزامات تاثیر پذیری از اثر جک لندن را نادیده گرفته است.

● دو چشم بی‌سو

مجموعه‌ای ناهماهنگ



○ کارگردان و نویسنده‌ٔ فیلمنامه: محسن مخملباف ○ فیلمبردار: ابراهیم قاضی‌زاده ○ موسیقی متن: حسام‌الدین سراج ○ بازیگران: محمد کاسبی، رضا چراغی، بهزادپور، عصمت مخملباف ○ محصول حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی ــ ۳۵ میلیمتری، رنگی.

"مش‌ایمان"، می‌خواهد به جبهه برود، اما به دلیل گرفتاریهایی که در روستا دارد، نمی‌تواند. دخترش با خیرالله، فرزند روحانی روستا ازدواج می‌کند و چندی بعد، خیرالله به همراه اسدالله ــ فرزند مش ایمان ــ به جبهه می‌روند. نورالله، فرزند دیگر وی، نابینای مادرزاد است و کوشش برای معالجه او، تاکنون به نتیجه نرسیده است. خبر شهادت خیرالله از جبهه می‌رسد و اسدالله هم مجروح می‌شود. مش ایمان، دو پسرش را برای شفا یافتن، به مشهد می‌برد و در بارگاه امام‌رضا (ع)، آنها را دخیل می‌بندد. پس از چند روز، نورالله بینائیش را به دست می‌آورد.

مشکل اول "دو چشم بی‌سو"، چندپارگی آن، و مشکل بعدی، عدم انسجام موضوعهای گوناگون آن است که کوشش شده همگی در قالب یک داستان، ارائه شود. فیلمساز قصد داشته تا چند موضوع را با هم، پیش ببرد و به نتیجه برساند: شوق مش‌ایمان برای رفتن به جبهه، و اشتیاق و ایثار مردم در جنگ؛ مسئلهٔ تروریسم اقتصادی و احتکار که در وجود "اوس‌حسن بقال" تجلی یافته؛ معجزهٔ شفا یافتن نورالله؛ و موضوع معلم چپ‌زدهٔ روستا. اصل داستان دو چشم بی‌سو (در یک مجموعه داستان، به همین نام) چنین مشکلی را ندارد.

هریک از این موضوعهـا، به تنهـایی می‌تواند اساس یک فیلم باشد و موضوعهای‌دیگر، به عنوان زمینهٔ کار، مورد اشاره قرار گیرد. اما مخملباف، زمان فیلم را تقریبا به‌طور مساوی بین آنها تقسیم کرده و او را از پرداختن تمام و کامل به هریک از موضوعها بازداشته است. در این میان، موفق‌ترین بخش را می‌توان بقال محتکر دانست که هم در خودش دارای گیرایی و طنز است وهم با سایر بخش‌های فیلم، پیوندی دارد. با ایـن حـال، او پس از اقدامـی کـه از ترس مردم می‌کند، به عقوبتی درخور اعمالش نمی‌رسد. همچنان‌که موضوع معلم پس از گشتن پسرک روستایی، بی‌نتیجه رها می‌شود.

در زمینهٔ موضوع اول (شوق مش ایمان و مردم برای رفتن و کمک به جبهه)، آنچه جلب توجه می‌کند، شعارهای تخت و صریح آن است که گاهی به صورت درس دادن مستقیم متجلی می‌شود و نکته این است که جای گفتن آنها نیز، همانجاست که به طور معمول درسها گفتـه می‌شود (توضیح معلم حزب‌اللهی در کلاس، پیرامون "واجب کفایی" ــ گفته‌های سیدعبدالله و مش ایمان در روی منبر). نکته‌های دیگری نیز به صورت گفتار، در قسمتهای دیگر فیلم وجود دارد (از جمله گفتگوی آغاز فیلم بین مش ایمان و چند تن از مردان روستا دربارهٔ جنگ، روی تخت قهوه‌خانه، که میزانسنی تئاتری هم دارد) و این، فیلمساز را از یک پرداخت سینمایی دور کرده است. همچنین مراسم و آیین‌هایی که در فیلم می‌بینیم (اعزام داوطلبان به جبهه، و تشییع جنازهٔ خیرالله) از نظر ساخت، شباهت بسیار به مستندهایی دارد که فراوان از تلویزیون پخش شده است. دوربین نقطه‌نظر متفاوتی باید داشتـه باشـد تا به تصویـر درآوردن چنیـن مراسمی را در یک فیلم داستانی، از فیلم‌مستند متمایز کند. القاء پیام و شعار، می‌تواند هدف فیلم باشد، اما به این گونه، کار سینمای داستانی نیست.

در مورد معجزهٔ شفا یافتن نورالله هم، جز در چند نما که دوربین روی آینه‌کاریها و چلچراغها و استغاثه مش ایمان حرکت می‌کند، به همراه چند دیزالو، فیلم در ایجاد فضایی روحانی که زمینه را برای شفای نورالله آماده کنـد، موفـق نیست. نماهای باز شدن درهای حرم، در حالی که دوربین رو به بالا است، باز هم متعلق به فیلمهای مستند است که به طور مشخص، نماهای مشابه فیلم "یا ضامن آهو" را به خاطر می‌آورد. همچنین، دو تصویر پی‌درپی از یک جفت کفش که ابتدا از هم دورند و بعد به هم می‌چسبند (استعاره‌ای قابل دسترس برای القاء معجزه) در کلیت فیلم جا نمی‌افتد ــ در حالی که خود فکر، به طور انتزاعی خوب است. (اشاره‌تان می‌دهیم به کار موفق‌تر مخملباف در نمایشنامهٔ "تیر غیب" که آن‌هم در زمینهٔ امدادهای غیبی بود). در پایان نیز، به رغم آن‌که مخملباف از امکان دوربین مخفی نیـز استفاده کرده است، تنها به دادن دورنمای هجوم مردم به سوی نورالله اکتفا کرده، در حالی که برای تاثیر بخشیدن بیشتر، نماهای نزدیکتری هم لازم بوده که ضرورت استفاده از چند دوربین را گریزناپذیر می‌کرده است.

قسمتهای مربوط به معلم، بیشتر از بخشهای دیگر فیلم جدا افتاده است. چه در لحن و شیوهٔ بیان، و چه در ارتباط دراماتیکش. تنها رابطهٔ موجود، میان او و بقال است و یک‌جا هم بین او و مش ایمان (شوخی معلم با دختر مش ایمان) که خواهیم گفت این مورد اخیر، ناموفق است.

همچنانکه در بسیاری از آثار مخملبـاف (قصه‌ها و نمایشنامه‌ها) می‌بینیم، و همچنین فیلم "توبهٔ نصوح"، در این بخش فیلم، او سعی در اتخاذ یک بیان طنزآمیز دارد. اما از یک طرف به دلیل جا نیفتادن این بخش در کل فیلم، و از طرفی به دلیل ناهماهنگی بیان در همین بخش، موفقیتی که مخملباف از این حیث در برخی از قصه‌ها و نمایشنامه‌هایش دارد، حاصل نمی‌شود. بخش مربوط به معلم، بین بیان جدی، طنز، هجو، فکاهی، و استعاری در نوسان است. هنگامی که معلم از انقلاب سوسیالیستی صحبت می‌کند، یکی از شاگردان انگشت توی دماغش می‌کند (طنز ــ هرچند که تازه نیست)، معلم از "قصهٔ دو ماهی" گوگوش کیف می‌کند، و مقایسه‌ای که خواه ناخواه با "ماهی سیاه کوچولو"ی صمد بهرنگی پیـش می‌آید (هجو)، وقتی که می‌خواهد جوابی علمی به نامهٔ محکوم‌کننده‌اش بدهد، از لای یک‌کتاب قطور، شیشهٔ کوچک مشروب درمی‌آورد و می‌خورد (فکاهی)، گفتگوی معلم حزب‌اللهی با او (جدی)، و آبیاری شاخهٔ گل خشکیدهٔ گلدان خانه‌اش، در حالی که گلهای سرخ و شاداب، در باغچهٔ بیرون خانهٔ اوست (استعاری). در همین مورد اخیر، نگاه معلم به گلهای باغچه، بی‌مورد است. زیرا این، نگاهی آگاهانه است که قاعدتا نمی‌بایست در پی آن، عمل بعدی انجام شود.

اما گلهای باغچه، به عنوان نقطه نظر فیلمساز، می‌تواند در فیلم باشد و به نمای آبیاری گلدان توسط معلم پیوند بخورد.

زمینه‌های مربوط به معلم، در خود فیلم وجود ندارد و باید در بیرون از فیلم جستجویش کرد. و این، همان موردی است که فیلمساز را از دستیابی به هدفی که از این بخش فیلم داشته، بازداشته است. باز می‌توان مثالی از آثار خود مخملباف زد: نمایشنامهٔ "حصار در حصار" که هدف همین بخش فیلم را داشت، به دلیل عدم پراکندگی موضوعها و وحدت در بیان طنزآمیز، در مقایسه، کار موفق‌تری بود. شوخی معلم با دختر مش ایمان، با توجه به فضا و فرهنگ روستایی، آن هم پس از انقلاب، اگر پیامد کشته شدن معلم را نمی‌داشت، دست‌کم می‌بایست به رانده شدن وی از روستا منجر شود که می‌بینیم چنین نمی‌شود، تا فاجعهٔ بزرگتری اتفاق بیفتد (کشته شدن پسرک روستایی به دست معلم). و همچنانکه گفته شد، نمی‌بینیم پس از این قتل، بر سر او چه می‌آید.

و چند نکتهٔ فنی: در اوایل فیلم، هنگامی که مش ایمان و اسدالله در ایوان خانه صحبت می‌کنند، یک حرکت بیهودهٔ دوربین وجود دارد که معلوم نیست انتهای آن چه هدفی را دنبال می‌کند. تکنیک فیلمبرداری "روز برای شب" با استفاده از فیلتر در فصل عروسی دختر مش ایمان، خوب انجام نشده. در صحنهٔ گفتگوی مش ایمان و همسرش در اتاق، پیش از خواب، هوای بیرون روشن است در حالی که در اتاق، فانوس روشن است. در نماهای مربوط به شفا یافتن نورالله، نماهای نقطه نظر نورالله، به درستی، محو انتخاب شده است. اما نماهای محو از چشمان او، موردی ندارد. در همانجا، به نظر می‌رسد که در نمای درشت چشمان نورالله، بجای تصویر حرم، تصویر روستا منعکس شده است.

علاوه بر آنچه آمد، اشاره به بازی خوب محمد کاسبی، موسیقی و صدای خوب حسام‌الدین سراج، و یکی از صحنه‌های تاثیرگذار فیلم می‌کنیم: هنگامی که مش ایمان و پسرانش در راه مشهد، در مینی‌بوس هستند، نورالله با شنیدن توصیف برادرش از زیبایی طبیعت، مشتاقانه سرش را بلند می‌کند و پس از نفی حرف او توسط پدرش، آرام می‌گیرد و سرش را روی زانوی پدر می‌گذارد.

به طور کلی، با توجه به تجربه‌های بیشتر مخملباف در زمینهٔ قصه‌نویسی و فیلمنامه‌نویسی، در "دو چشم بی‌سو" او را بیشتر یک روایتگر می‌بینیم تا سینماگر. در حالی که در "استعاذه"، مخملباف به سینما نزدیکتر است، زیرا از پراکندگی دوری جسته است.

● نوری بر فراز دار

آشفتگی در بیان

ه کارگردان: *هلموت نیچکه* ه بازیگران: *آلکساندر لانگ، یورگن هولتز، گلوریا هررا، میلان بلی*
ه محصول *آلمان*.

دکتر "دابویسون"، همراه "ژان ساپورتا" و "پل گالودک"، از انقلابیون فرانسوی، راهی یکی از مستعمرات فرانسه می‌شوند که قیام سیاهپوستان را رهبری کنند. اندکی پس از آن، انقلاب فرانسه به دست "ناپلئون بناپارت" شکست می‌خورد، و "دابویسون" که رهبر گروه بود، از مبارزه دست می‌کشد. دو نفر دیگر به همکاری خود با سیاهان ادامه می‌دهند، و "ساپورتا"، به دلیل همکاری با قیام‌کنندگان سیاه، به دار آویخته می‌شود.

فیلم از نظر ساختار ابتدایی است. هم فیلمنامه و هم کارگردانی، ضعیف است. مثلا در صحنهٔ آشنایی بین "گالودک" و قایقران سیاه، کلماتی که در دهان بازیگران گذاشته‌اند تا تردید و عدم اطمینان سیاهپوست را نشان بدهد ــ و شاید برای القای احساس خطر ــ و نیز نقشی که به قایقران داده‌اند، مصنوعی و ضعیف است. در جای دیگر، در کلبهٔ قایقران هم، وقتی "گالودک" بچه‌های قد و نیم‌قد قایقران را به سوی خود می‌خواند تا آنها را نوازش کند، تنها دو جمله گفته می‌شود:

ــ من شما را دوست دارم.

ــ ما هم شما را دوست داریم!

و آنوقت خنده‌های نقلی بچه‌ها، و بعد قایقران:

ــ بروید بچه‌ها، بروید!

از اینجا برمی‌آید که تاکید کارگردان بر فقر قایقران و خانواده‌اش، مهربانی "گالودک" و پیدایش صمیمیت بیشتر بین او و قایقران است. اما اینهمه به تماشاگر القا نمی‌شود. از اینهم بیشتر، ضعف کارگردانی مشخص‌تر است. در صحنهٔ پیشتر، میزانسنی که به بازیگران داده شده بود، و سرودی که قایقران می‌خواند و رقصی که می‌کنند، غیرطبیعی است و توی چشم می‌زند. از این نمونه‌ها، باز هم می‌توان داد:

در صحنهٔ قرار ملاقات در یک غار، بین "ساپورتا" و "بدفورد" آهنگر، باز مصنوعی بودن گفتارها و بازی، نمودار است. مثلا "ساپورتا" می‌گوید "نترسیدی که به همین سادگی به یک سفیدپوست اعتماد کردی؟" و بعد هفت‌تیر کشیدن "ساپورتا" و باقی قضایا. و بعد هم تبلیغ برای "بدفورد"، که ده سال پیش اعلامیه‌ای داده شده که به همه آزادی عطا کرده است، و گل از گل شکفتن "بدفورد"، که یعنی "بله، بدفورد دارد از خواب غفلت بیدار می‌شود". اما قبل از آن، در بین صحبتهای بین "ساپورتا" و "دابویسون" مشخص شده بود که "بدفورد" مبلغ و سازمانده خوبی است و می‌شود روی او حساب کرد. بدین ترتیب این تبلیغات ابتدایی که گویی برای یک تازه‌کار می‌شود، موردی ندارد.

کلا معلوم نیست که کارگردان با این صحنه‌ها چه چیزهایی را می‌خواهد القاء کند. ضعف جنبش سیاهان؟ پایین بودن آگاهی از مبارزه و دور بودن سیاهان از تحولات انقلابی؟ سادگی آنها، یا بی‌خبری‌شان از توطئه‌ها؟ شاید همهٔ اینها هدف کارگردان بوده باشد، که در این صورت فیلمنامه‌نویس و کارگردان سنگ‌بزرگی را برداشته‌اند. زیرا تمام آنچه که در بالا آمد با مسائل و موضوعهای دیگری گره می‌خورد. در فیلم، ما شخصیتی مانند "دابویسون" داریم که رهبر گروه است، اما دست‌آخر از ترس (؟) علاقه به پول (؟) و شهوت‌پرستی (؟) به پستی می‌رسد (صحنهٔ بازجویی از او و "ساپورتا" را به یاد بیاوریم) و نیز "ساپورتا" که انقلابی پرشوری است. در فیلم، این شخصیتها، با تاکیدهای فراوانی که دوربین بر آنها می‌کند، شناسنامهٔ کاملی ندارند، که منطقا باید داشته باشند. در این میان شخصیت فرماندار با تاکیدهای فراوان فیلم بر ظاهر اشرافی او ــ که تمثیلی از اشرافیت مخالف انقلاب کبیر فرانسه است ــ با برخورد متین او در مواجههٔ نخست با "دابویسون" و همراهانش، با دقت و تیزهوشی در صحنهٔ بازجویی و نگاههای معنی‌دارش، با سکوتهای بجایش و حرکتهای نرمش، یک استثناء است، و نقطه‌ای درخشان ــ و تنها نقطهٔ درخشان ــ در فیلم است. اما از این که بگذریم، پرداخت شخصیتها بویژه در مورد "دابویسون" و "ساپورتا" ضعیف است. "دابویسون" از یک انقلابی تمام‌عیار به یک لیبرال درجه سه، که حاضر به همکاری با آدمکشان می‌شود، نزول می‌کند. ولی دلیل این تحول منفی دقیقا مشخص نمی‌شود. چه حادثهٔ بزرگی در این تحول نقش دارد؟ خوشگذرانی‌های درون مزرعهٔ آقای "برینگ"، تا چه اندازه او را از درون تهی می‌کند؟ تاکیدهای فیلم بر اینکه ثروت و قدرت او را در خود حل می‌کند کجاست؟ چند تاکید ساده بر صف دراز خدمتکاران، ظرفهای کیک یا کباب و غیره اشارهٔ سربسته و کوچکی است و چیزی را حل نمی‌کند.

شخصیت "ساپورتا" که قهرمان فیلم است، ساختگی و تک‌بعدی است. او از آغاز تا پایان شور و فریاد و مبارزه است. اگرچه در صحنهٔ بازجویی اشک در چشمانش حلقه می‌زند و صدایش هنگام اعدام لرزان است، و گرچه به ظاهرش هم می‌خورد که گاهی بترسد، اما به عنوان یک انقلابی شجاع و نمونه، به بیننده معرفی می‌شود. ولی بیننده این را نمی‌تواند بپذیرد. زیرا قاعدتا، او نیز یک سیر تحولی را باید پشت سر بگذارد. مثلا تحول از یک شخصیت خام به یک مبارز استوار، که در آن صورت، اگر در لحظهٔ اعدام، آن حرکات از روی دستپاچگی را نمی‌کرد، و سرش را بالا می‌گرفت و صدایش با قدرت طنین می‌انداخت، برای بیننده، کاملا پذیرفتنی می‌بود.

کل آنچه از فیلم دریافت می‌شود، آنست که "هلموت نیچکه"، با هدف اینکه یک مبارزهٔ سخت و سترگ را، از درون و بیرون، بررسی کند، "نوری بر فراز دار" را ساخته اما نتوانسته است به مقصود خود نائل شود.

● سیاه راه

ازهم گسیخته ، کلیشه‌ای

کارگردان: کوپال مشکوه ٥فیلمنامه: محمود استادمحمد ٥ فیلمبردار: تلی باقری ٥موسیقی متن: منصور تهرانی ٥تهیه‌کننده: عبدالرضا ساعتچی‌فرد ٥بازیگران: عنایت بخشی، آهو خردمند، محمود استادمحمد، جلیل فرجاد، سرور رجایی، اصغر زمانی، جمشید لایق، رضا ژیان، کاظم بلوچی.

فریدون و فرخ، دو برادر معتاد هستند که پدرشان می‌خواهد آنها را نجات بدهد. او با زحمت فراوان آنها را به خانه می‌کشاند و در یک اتاق زندانی می‌کند، تا اعتیاد را ترک کنند. اما آنها به هر کلکی شده، هروئین را فراهم می‌کنند. شب آخر که شب عروسی فرخ است؛ بر اثر جنون ناشی از خماری، فرخ، همسرش را می‌کشد، و خودکشی می‌کند.

۱ ــ فیلم ساختار و قالب متناسب برای موضوع طرح‌شده را ندارد. آیه‌ای از قرآن کریم که در آغاز فیلم می‌آید، پیام فیلم را به‌تماشاگر می‌گوید: تا شخصی خودش نخواهد درست بشود؛ هرچه دیگران تلاش کنند، نمی‌توانند او را عوض کنند". البته مضمون آیه، آنقدر کلی هست که بیننده، داستان فیلم را تا به آخر، نخواند. اما آیا فیلمساز توانسته است پیام خود را به درستی بیان کند؟

فیلم، ساختاری نامتناسب و از هم‌گسیخته دارد؛ و همین، باور بیننده را نسبت به پیام فیلم، سست می‌کند. اگر بیننده، پیام آن آیه را در فیلم نیابد، آیا این ضربه‌ای بنیادین، به فیلم و اعتبار کارگردان نخواهد بود؟

۲ ــ فیلم می‌خواهد بگوید فریدون وفرخ، خودشان نخواستند درست شوند؛ و فاجعه‌ای که بوجود آمد، تقصیر خودشان بود. اما صحنهٔ ملاقات پدر آن‌دو با دکتر، چیز دیگری را به ذهن تماشاگر متبادر می‌کند. در آن صحنه، بیننده شکی به صداقت و درستی حرفهای دکتر پیدا نمی‌کند ــ چون دلیلی ندارد و خلافی از او ندیده است. وقتی هم که دکتر می‌گوید من مخالف ترک اعتیاد فرخ هستم ،پدر برمی‌گردد، و ما نمای بسیار نزدیک از چهره‌اش را می‌بینیم. بازی عنایت بخشی در این نما، نور تخت و کنتراست بالا، تاکیدی بر تصمیم یک جانبهٔ پدر را به بیننده القاء می‌کند. حتی بیننده احساس می‌کند او روی خودخواهی و غرور (با توجه به حالت چشمها و صورتش) آن تصمیم را می‌گیرد که: "اگر فرخ به هنگام ترک اعتیاد بمیرد، بهتر است تا در گوشهٔ یک ویرانه".

اینجا این پرسش پیش می‌آید، که اگر حرفهای دکتر و نیز پدر فرخ، هردو درست باشد (به شرط اینکه محتوای نمای گفته شده را نپذیریم و ناشی از اشتباه در کارگردانی، بازی و فیلمبرداری بدانیم) آیا سرنوشت تلخ فرخ از پیش تعیین نشده بود؟ در این صورت، اگر فرخ چه ترک می‌کرد چه نمی‌کرد باز باید می‌مرد، پس پیام فیلم ــ که می‌گوید آنها نخواستند، بنابراین عوض نشدند ــ چه می‌شود؟ و اگر حرفهای دکتر درست بوده است، پس چرا قبل از ترک اعتیاد ــ در حالت خماری ــ دست به خودکشی و قتل زد؟

۳ ــ شیوهٔ پیش بردن قضایا در فیلم، کشدار است واگر شیرین‌زبانی‌های علی‌گیل‌گیلی، دعواها و ترک‌کردنها، خماری‌ها، نشئگی‌های پی‌درپی نبود، فیلم کاملا در ایجاد کشش،



ناتوان می‌شد. در بسیاری لحظه‌ها بجای اینکه تصویر ببینیم، و بازیگــران بجای اینکه بازی کنند؛ به بیان حالت توسط گفتار بسنده شده است. در صحنهٔ ملاقات فروغ و فرخ در خرابه، فروغ می‌گوید کمرم درد می‌کند، زانوهایم بی‌حس شده، پاهایم می‌لرزد و ... این شاید در تئاتر پذیرفتنی باشد اما نه در سینما. باز در همین صحنه، فرخ مدام به تاریکی می‌رود و چیزهایی را (گونی، پیت حلبی، کاسهٔ آب و ...) می‌آورد و می‌گوید اینها وسایل زندگی من است. در حالیکه نیازی به اینهمه گفتار و بازی‌های ساختگی نبود (در بسیاری لحظه‌ها، آهو خردمند اصلا نمی‌داند چه باید بکند و چهره‌اش حالت ندارد). ولی کارگردان اصلا فضای لازم را برای زندگی یک معتاد ایجاد نکرده است: یک لکه نور، سایهٔ یک پنجرهٔ نامرئی روی دیوار، یک چرخ ارابه، مقداری خاک و خرت و پرتهای دیگر. که اینها هم غیرواقعی و مصنوعی است و نوع نورپردازی‌وصحنه‌آرایی، و حرکتها و میزانس، صحنهٔ تئاتر را تداعی می‌کند. در اینجا، پرسشی مطرح می‌شود: مگر نه اینکه فرخ از یک خانوادهٔ ثروتمند است و همه‌گونه وسایل زندگی برایش فراهم است. پس چرا در چنان بیغوله‌ای زندگی می‌کند؟ مگر یک معتاد ثروتمند نمی‌تواند در یک خانهٔ زیبا، منزل کند و آنجا را به کثافت بکشد؟ و مگر اینهمه معتاد، همه در خرابه زندگی می‌کنند؟ کارگردان در مورد ترتیب دادن یک مکان زندگی برای خانواده‌ای مرفه هم درست نیندیشیده است. در اتاق درندشت محل زندگی پدر فرخ، هم یک سماور هست، هم مبل‌های اتاق‌پذیرایی، هم میز ناهارخوری، هم پشتی‌های اتاق‌نشیمن، و هم تختخواب!

کلیشه و ضعف در پرداخت، صرفا در توجه نداشتن به دکوراسیون نیست. ردیف کردن چند "ف" مانند فتانه، فریدون، فرخ، فرهاد و فروغ (که این آخری، عروس خانواده است) نمونه‌ای دیگر است. و نکته این است که استادمحمد، تجربهٔ کمی دست‌کم در نمایشنامه نویسی ندارد. مشکل، تنها از این جزئیات نیست. مسئله اینجاست که چرا اینهمه عدم تعهد در بیان واقعیات و بی‌توجهی به مبانی روابط بین انسانها و چشم‌پوشی کامل از علتها؟ فروغ عاشق فرخ است و حاضر است با او در آن بیغوله زندگی کند. اما چرا او چنین عاشق فرخ شده است؟ آیا اینکه فرخ، انتقام هتک ناموس او را از ایوب گرفته است، دلیلی کافی است؟ چه بسیار عشقهای عمیق و پاک که بخاطراعتیاد، خاکستر شده است.

چرا خود فرخ معتاد شده است؟ کشتن ایوب، آنقدر به روان او ضربه زد؟ هرچه بود ایوب به نامزد او، تجاوز کرده بود. (یک سوال جدی پزشکی: آیا فرد خمار، توانایی چنان عملی را دارد؟) و اما فریدون چرا معتاد شده است؟ او چه مرگش است؟ او برادر کسی است که زمانی دشمن قاچاقچی‌ها بوده است. او دیگر چرا؟

به‌طور کلی، دلیل گرفتاری دو جوان به اعتیاد را می‌توان در وجود یک قاچاقچی یا یک حادثه، خلاصه کرد؟ آنهم جوان ثروتمند، آنهم جوانی که دشمن قاچاقچی‌ها بوده است. پس آنهمه دلایل اجتماعی که فراوان گفته می‌شود و به گوش آشناست، چه می‌شود؟ اگر فاجعهٔ فرخ یک استثناء است، پس چرا فیلم ساختن و خرج کردن و صرف وقت؟

۴ ــ دربارهٔ بازی بازیگــران، پیش از این گفته شد و در اینجا به دو نکته‌اشاره‌می‌کنیم که هردو ناشی از کلیشه‌سازی است: بسیاری از معتــادان صدایی لرزان دارند و با پشت و کمر خمیده و شانه‌های جمع‌شده راه می‌روند، اما نه همهٔ آنها. در فیلم، همهٔ معتادها چنین حالتی دارند (کلیشه). افتادن‌ها روی خاک، فریاد کشیدن‌ها، مشت‌ها را بلند کردن، ونظایر آن، کلیشه‌های رایج فیلم فارسی است. نکتهٔ دوم، تولد یک مرتضی عقیلی دیگر است (علی گیل‌گیلی)، این یک تیپ کاملا شناخته شده و درواقع، نمک فیلم فارسی است. با چهرهٔ تیره‌رنگ، سبیل افتاده، قد متوسط، تند و تیز و بزن‌بهادر با صدای آشنا به گوش و تودماغی (که محصول کار دوبله است). در اینجا حضور کاظم بلوچی، که گویا نخستین فیلم سینمایی او نیز هست، در این نقش، تاسف‌آور است. او از پس اجرای چنین نقشی خوب برآمده است، کاش بعد از این برنیاید!

۵ ــ فیلم، نقاط مثبتی هم داشت که بایستی اشاره کرد. بازی رضا ژیان، باتوجه به نقشهای متفاوتی که از او در تلویزیون دیده‌ایم،

بقیه در صفحه ۵۷

سیاه راه

بقیه از صفحه ۵۶

پذیرفتنی است. در صحنه‌های خماری و نشئگی هم، حس را به‌طور طبیعی القاء کرده است، در حالیکه استادمحمد در اجرای نقش فرخ، نتوانسته است چنین کند.

تک‌لحظه‌هایی هم در فیلم وجود داشت مثل نماهای خالی‌شدن جعبهٔ آمپول به نشانهٔ گذشت زمان و شنا رفتن فریدون، برای فریب دادن پدر و یا نماهایی از دهان پر از غذا و اعضاء و جوارح گوسفند در کله‌پزی، که قرار است بیزاری فرخ از غذا در حالت خماری را القاء کند. که البته این لحظه‌های خوب را، بسیاری دیگر از اغراق‌ها و کارهای ساختگی و گفتارهای زائد، خراب می‌کند. با این‌حال، "سیاه‌راه" نسبت به "بازداشتگاه"، پیشرفتی محسوس در کار مشکوة است. ■

گفتگو با «فؤاد بدیع»

بقیه از صفحه ۱۵

به‌جایی رسید که یک لابراتوار فیلم نمی‌توانست وقت افرادش را صرف ساختن دستگاه کند و صنعتگرانی هم نیامدند که حرفه‌شان ساخت دستگاههای فیلم باشد. به‌اجبار، بازهم ناچاریم وسایل لازم را خودمان بسازیم. الان لابراتوار جدیدی داریم می‌سازیم که از نظر اقتصادی با ضرر زیادی همراه است ولی بخاطر کیفیتی که از لابراتوار می‌خواهیم، این هزینه را متقبل شده‌ایم. به علاوه تکنولوژی دستگاههای صدابرداری و چاپ نیز اخیراً بسیار پیچیده شده‌اند اما تمام این تخصص‌ها درایران هست و می‌شود این کار را انجام داد. یکی دوبار هم ازطرف مسئولان به‌شرکت ما که قدمتش در ایران بیش‌از بقیه هست پیشنهاد شد که تشکیلاتی برای ساخت وسایل سینمایی در داخل به‌وجود آید. و حتی دولت حاضر شده وام‌هایی را با شرایط خوب برای این‌کار اختصاص دهد، ولی متاسفانه ساختن لابراتوار یا دستگاه چاپ فیلم یک کار روزمره و مصرفی نیست و از نظر مکانیکی و الکترونیکی مستهلک نمی‌شود. بهترین راه این است که اگر قرار است کارخانه‌ای برای ساخت چنین وسایلی بوجود آید، این کارخانه ضمن ارائه‌دستگاه‌هایی مانند دوربین‌های ۸ میلیمتری و ویدئو، به‌ساخت وسایل حرفه‌ای اعم از دستگاه چاپ عکس و چاپ فیلم و ظهور عکس و فیلم و غیره بپردازد.

■ فیلمبرداران‌در رابطه با لابراتوارها بایستی موارد خاصی را رعایت کنند. ممکن است این موارد را ذکر کنید؟

ــ مهمترین مورد، مشاوره مرتب بین لابراتوار و فیلمبردار است. چون بسیاری از مواردی را که فیلمبردار در موقع کار امکان‌پذیر می‌داند، هنگام مراجعه به لابراتوار امکان‌پذیر نیست و مواردی را که ناممکن می‌داند، امکان انجامش هست. متاسفانه اکثر فیلمبرداران از لابراتوار می‌خواهند که معایب کارشان را اصلاح کند و از ما می‌خواهند که صحنه به صحنه، رنگها را کنترل کنیم. البته این‌کار در مرحله نهایی انجام می‌گیرد و این متاسفانه باعث می‌شود که فیلمبردار متوجه معایب کارش نشود و قدمی درجهت رفع آن برندارد.

■ چه‌کمبودهایی درحال حاضر به کار شما لطمه می‌زند؟

ــ درآغاز کار سیستم تجارت جدید، کمبودها بسیار زیاد بود و الان خوشبختانه اکثر مواد مهم و آنهایی که حجم مصرف بالایی دارند ــ مانند فیلم خام ــ عملاً کمبودی نیست ولی ما دومورد اشکال داریم: یکی عدم‌حساسیت لازم از طرف مقامها در مورد وسایل یا مواد خامی است که مصرف کم دارند. مثلاً ما تعدادی قیچی برنجی برای کار صدا می‌خواهیم، چون هر نوع قیچی دیگری از آنجا که در میدان مغناطیسی تاثیر می‌گذارد ایجاد صدای "تقه" می‌کند. ما ازاین تعداد در سطح مملکت ۲۰ عدد بیشتر نمی‌خواهیم که لااقل نیاز چندسال آینده را جوابگو خواهدبود. اما اگر بخواهیم با سیستم تخصیص ارزآن را وارد کنیم، بقدری مقررات طولانی و پیچیده و وقت‌گیر است که از امکانات ما خارج است. یا چسب‌های صدا قیمتش حدود ۱۰ دلار بیشتر نمی‌شود، ولی ما برای قبولاندن به مقامات با مشکل مواجه بودیم. مواد دیگری هم هست که شاید دو درصد حجم یک لابراتوار را بیشتر شامل نمی‌شود، ولی کمبودش ایجاد مشکلات بسیار زیادی می‌کند از جمله، فیلم "اینترمدیت" که کمبودش در تدوین، تیتراژ و افکت‌های مخصوص تاثیر بسیار بدی می‌گذارد. کمبود فیلترهای شیشه‌ای‌و ژلاتینی نیز جزو مشکلات دیگر فیلمسازی است. مسئله دوم که اهمیت بسیار زیادی نیز دارد، کمبود وسایل یدکی است. الان سه‌سال است که ما برای‌واردات وسایل یدکی مرکز صنایع خدمات فیلم ایران با مشکل مواجهیم. و وضعیت‌ادر حال حاضر بصورتی‌است که چنانچه بعضی دستگاهها بخاطر کمبود قطعاتشان بی‌استفاده بمانند، کلاً سرویس درآن‌رابطه متوقف می‌شود. به نظر من بایستی ضوابطی برای تولید کننده بوجود آید که خیلی منطقی‌تر و آسان‌تر وسایل یدکی‌اش را تامین کند. ●

● طی مراسمی به مناسبت عید فطر

مدرنترین لابراتوار ظهور و چاپ فیلم و عکس تو

*** مدیر عامل شرکت فجر ایران: بسیاری از وسایلی را که از خارج وارد می‌کردیم، هم اکنون در داخل کشور تولید می‌کنیم.**

*** سرپرست بنیاد مستضعفان: باید کوشش کنیم که خود را به تکنولوژی روز دنیا برسانیم.**

مدرنترین *لابراتوار* ظهور و چاپ فیلم و عکس در *ایران* که توسط شرکت فجر *ایران* ایجاد شده است، *طی مراسمی* بمناسبت عید سعید فطر توسط سید مهدی *طباطبایی* سرپرست *بنیاد* مستضعفان *افتتاح* شد.

در این مراسم سرپرست بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان، مدیرعامل و رئیس هیئت مدیره شرکت فجر ایران، *طباطبایی رئیس اتحادیه* عکاسان تهران، اکبر عالمی سرپرست *لابراتوارهای* تلویزیون، نمایندگان مرکز تهیه و توزیع مواد شیمیایی و مرکز تهیه و توزیع لوازم و قطعات *الکترونیک*، و گروهی از سازندگان دستگاههای عکاسی و *لابراتواری* و تعدادی از عکاسان و مدیران *لابراتوارهای* ممتاز تهران حضور داشتند.

سرپرست بنیاد، ابتدا از نمایشگاهی که با ساخته‌های عکاسی و لابراتواری مبتکرین و سازندگان دستگاهها تدارک دیده‌شده‌بود، بازدید کرد و در هر قسمت توضیحات کافی توسط سیدمحمدعلی موسوی مدیرعامل شرکت فجر ایران و سازندگان دستگاهها داده شد.

■ از "فوجیران" تا "فجر ایران"

قبل از افتتاح لابراتوار، محمود ملکی رئیس هیئت مدیره شرکت فجر ایران، آیاتی چند از کلام‌الله مجید را تلاوت کرد و به حضار خوش‌آمد گفت. سپس سیدمحمدعلی موسوی مدیرعامل شرکت فجر ایران ضمن بیان تاریخچه‌ای از تاسیس شرکت گفت:

"این شرکت قبلا با نام "فوجیران" توسط چند سرمایه‌دار که یکی از آنها افسر مستعفی ارتش اسرائیل بود، اداره می‌شد. پس از انقلاب، نقل و انتقالاتی در این شرکت صورت گرفت تا اینکه در سال ۵۸بنیاد مستضعفان به مصادره اموال آن اقدام کرد و از اوایل فروردین ۶۲ به فجر ایران تغییر نام یافت."

■ افتخار قطع رشته‌های وابستگی

موسوی افزود:

"طی این مدت، شرکت لحظات بسیار پرکار و حساسی را پشت سر گذاشته است و ما با همکاری مرکز تهیه و توزیع لوازم و قطعات الکترونیک، وسایل بسیاری را که نیاز بازار فیلم و عکس ایران بود با بهترین کیفیت از خارج وارد کردیم. و با همکاری این مرکز، اداره کل بازرگانی شهرستان‌ها و اداره کل صنایع و اتحادیه عکاسان توزیع کردیم. البته، این‌را جزو افتخاراتمان نمی‌دانیم که فلان مقدار جنس آورده‌ایم و در بازار فروخته‌ایم. افتخار ما الان این است که بسیاری از وسایلی را که از خارج‌وارد می‌شده، در داخل تولید می‌کنیم. ما افتخار می‌کنیم که شعار "مرگ بر امپریالیسم" و "مرگ بر وابستگی" را در قالب عمل درآورده‌ایم و با ساخت بسیاری از وسایل و قطعات مورد نیاز، بسیاری از رشته‌های وابستگی به کشورهای استثمارگر را بریده‌ایم و قدمهای بزرگی در راه قطع وابستگی برداشته‌ایم. ما اعتقاد داریم تا زمانی که محتاج این کشورها باشیم،



رئیس هیئت مدیرهٔ شرکت، *مراسم را افتتاح کرد* ▲

سرپرست *بنیاد* مستضعفان:
باید به تکنولوژی روز *دنیا* برسیم ▼





● *مدیر عامل* شرکت *فجر ایران*، *دربارهٔ کار لابراتوار* به سرپرست *بنیاد* مستضعفان توضیح می‌دهد

سط شرکت فجر ایران افتتاح شد

آنها بر ما مسلط‌اند . بیشتر دستگاههایی که امروز از آن بازدید شد، قبلا از آمریکا و کشورهای صنعتی اروپای غربی وارد می‌شده، ولی در حال حاضر نیازی به ورود این دستگاهها نداریم ."

مدیرعامل شرکت فجر ایران در پایان از مراکز تهیه و توزیع لوازم و قطعات الکترونیک، برق، پلاستیک، شیمیایی و وزارت ارشاد اسلامی تشکر کرد .

پس‌از سخنان موسوی، دکتر میراحمدی یکی از سازندگان دستگاههای عکاسی ضمن اشاره به مراحل ساخت و تکوین دستگاههای عکاسی و لابراتواری، به بعضی از کمبودها اشاره‌کرد و از مسئولان تقاضا کرد در جهت تامین خواسته‌های سازندگان دستگاهها بیشتر تلاش کنند .

■ در جهت ارتقاء تکنولوژی

سپس حاج‌سیدمهدی طباطبایی سرپرست بنیاد مستضعفان، طی سخنانی اهمیت تبلیغ، اختراع و ابتکار و وضعیت هنر در جامعه اسلامی را برشمرد .

طباطبایی در ادامه سخنانش به‌پیشرفت تکنولوژی در جوامع مختلف اشاره کردوگفت :

"ما امروز در دنیایی زندگی می‌کنیم که از نظر تکنولوژی و تکنیک درحدی است که قابل انکار نیست . ما با ترقی و پیشرفت انسانها و دانش و تکنولوژی مخالفتی نداریم، بلکه مخالفت ما با آن تکنولوژی است که انسانها را استثمار کند و دربند بکشد . باید تلاش کنیم خود را به تکنولوژی روز دنیا برسانیم . شما می‌دانید که غربیها فقط تکنولوژی بما نمی‌دهند، و تمام تلاششان این است که همراه آن اعمال سیاست کنند و استثمار و استکبارشان را نیز تحمیل کنند . امروزه ما بخشی از نیازمندیهایمان را از خارج وارد میکنیم، چون هیچ‌کشوری‌نمی‌تواند دور خودش را حصار بکشد و بگوید با هیچ‌جا معامله نمی‌کنم . اما باید تلاش‌کنیم با ابتکار، گلیم خود را در دنیای پیچیده امروز از آب بکشیم ."

■ تولید دستگاهها

سرپرست بنیاد در پایان گفت :

"امروز باعث خوشحالی بسیار است که بسیاری از دستگاههایی را که زمانی بفکرمان هم نمی‌رسید، خودمان ساخته‌ایم . من به کار شما ارج می‌نهم و معتقدم شعار نه شرقی نه غربی، زمانی به واقعیت نزدیکتر می‌شود که تلاش‌کنیم خودمان را از زیر بار تکنولوژی غرب آزاد کنیم ."

■ افتتاح لابراتوار

در پایان مراسم، سرپرست بنیاد و همراهان از قسمت‌های مختلف لابراتوارمجهز فجر ایران که‌محل آن، درگذشته‌انبار یک مبل‌فروشی بوده است، بازدید کردند و مهندس طباطبایی با زدن کلید لابراتوار، آن‌را افتتاح کرد .

■ دستگاههای موجود در لابراتوار

در بازدید از قسمتهای مختلف لابراتوار مجهز فجر ایران "حسن قهاریان" سرپرست لابراتوار درباره مشخصات دستگاهها و ظرفیت چاپ عکس گفت :

o " این لابراتوار که تکنیک آن در ایران بی‌نظیر است، دارای چهار دستگاه پرینتر (چاپ کننده) به‌این شرح است :

دو دستگاه فوجی 3500 H که سرعت چاپ هر کدام تا ۳۵۰۰ عکس در ساعت است .

یکدستگاه فوجی 5C6910 باسرعت چاپ ۱۸۰۰ عکس در ساعت

و یکدستگاه فوجی 8C60/0 که ضمن چاپ ۱۸۰۰ عکس در ساعت می‌تواند عکسهایی در اندازه‌های ۱۳ × ۱۳، ۱۸×۱۳ و ۲۵ × ۲۰ سانتی‌متر را نیز چاپ کند . ظرفیت چاپ لابراتوار فجر ایران با توجه به دستگاههای موجود، روزانه ۱۰۰۰ تا ۱۵۰۰ رول فیلم ظهور و در حدود ۱۵ تا ۲۰ هزار عکس در روز است . لابراتوار دارای آزمایشگاه شیمی و سانسیتومتری است که روزانه کیفیت داروها و رنگها را مورد بررسی قرار می‌دهد و اگر کوچکترین نارسایی در داروها دیده شود، فورا" رفع اشکال می‌کند ."

■ کنترل مداوم داروها

"قهاریان" دربارهٔ دستگاه ظهور کاغذ و فیلم گفت :

o "لابراتوار شرکت فجر ایران درای دو دستگاه ظهور کاغذ است که یکی از آنها دارای دو "باند" است و در هر دقیقه ۸ متر کاغذ را ظاهر می‌کند، و دیگری یک "باند" دارد و سرعت ظهور آن ۲ متر کاغذ در دقیقه است .

این لابراتوار دارای دو دستگاه ظهور فیلم نگاتیو با سیستم C.41 است که یکی از آنها سیستم "هنگری"، و دیگری ظهور رول است . ظرفیت ظهور هنگری، ۷۶ رول فیلم در ساعت است که هر روز صبح قبل از ظهور در دستگاههای سانسیتومتری که "کنترل استریپ" نام دارد، ظاهر می‌شود و سپس بوسیله دستگاه دانسیتومتری اندازه‌گیری و منحنی مشخصات آنها رسم می‌شود و داروهای مراحل مختلف ظهور، پس از اندازه‌گیری PH و غلظت، بوسیلهٔ آنالیز داروها در بخش شیمی و اطمینان به مراحل کار از طرف متخصصان، اجازه ظهور داده می‌شود ."

* امروز دستگاههایی را تولید می کنیم که زمانی به فکرمان نمی رسید بتوانیم آنها را بسازیم.



اکبر عالمی، سرپرست لابراتوارهای تلویزیون : این لابراتوار در ایران بی‌نظیر است



داروهای چاپ و ظهور، به‌طور مداوم کنترل می‌شود

مجتمع آموزشی ایران

شروع ۷ کلاس جدید

★ فیلمبرداری و فیلمسازی

★ رادیو و تلویزیون

لامپی و ترانزیستوری

★ لوازم خانگی

یخچال. کولر. آبسردکن

★ حسابداری

★ نقشه کشی ساختمان

★ ماشین نویسی

★ خیاطی

مجتمع آموزشی ایران

میدان فردوسی

۸۲۸۳۲۶

۸۲۷۵۰۱

پارس فیلم

مرکز اجاره و خرید و فروش

پروژکتور، دوربین و

پروژکتور اسلاید ۸ و ۱۶

تلفن

۸۵۳۰۶۳

چهارراه عباس‌آباد (سهروردی

جنوبی)، بین اندیشه ۲ و ۳

ساختمان ۴۴۶



دفتر

خدمات

فنی

تعمیر و سرویس دستگاههای

ادیت (مونتاژ)

تلفن ۸۲۸۲۰۹

پارس

گروندیک

تعمیرگاه مجاز رنگی

نصب و تبدیل پال سکام

تعویض لوازم به قیمت

دولتی

۶۷۸۷۴۷

☆ عکس رنگی از مینی لب با دستگاه الکترونیک

☆ عکس پرتره رنگی ۵ فرم (در آتلیه)

☆ فیلمبرداری ویدئو با کیفیت عالی

☆ تبدیل سوپر ۸ به ویدئو

☆ ظهور اسلاید

☆ تبدیل اسلاید به عکس

☆ عکس پرسنلی غیرفوری با رتوش ۴ ساعته

کوی نصر گیشا سی متری اول نبش کوچه هفتم

پلاک ۷۴ تلفن ۶۳۶۵۴۹



شرکت خدماتی سروش

تعمیر ویدئو و تلویزیون رنگی

فیلمبرداری به طریقهٔ ویدئو

تبدیل سوپر ۸ به ویدئو

خرید و فروش دوربین فیلمبرداری

۸۹۱۷۷۸ تلفن

معرفی و نقد کتاب

خسرو دهقان

دائرةالمعارف سینمایی «پرویز دوایی»

پرویز دوایی، منتقد قدیمی سینما که حدودده سال پیش نقدنویسی را رها کرد، یک‌دائره‌المعارف سینمایی تالیف کرده است که قرار است به‌چاپ برسد. دوایی، از سالها پیش در چکسلواکی زندگی می‌کند و سابقه تدوین این دائره‌المعارف به‌حدود بیست‌سال پیش برمی‌گردد ــ زمانی که "فرهنگ شخصیتهای سینما" را به‌طور پی‌درپی برای یکی از مجله‌های سینمایی می‌نوشت.

دوایی، این دائره‌المعارف را برای یکی از دوستانش در ایران فرستاده تا به وکالت ازطرف او، با ناشران وارد مذاکره شود و این مذاکره با یکی از ناشران، آخرین مراحل خود را می‌گذراند. محصول کار دوایی، آن‌گونه که خود برای دوستش نوشته، شامل این قسمتها است: واژه‌های فنی مطابق آخرین تحولات روز، مکاتب، جنبش‌ها، تاریخچه‌ها و سبکها با ذکر اسامی متمایزترین افراد در هر زمینه و متمایزترین آثار آنها (به‌عنوان مثال، در بخش انیمیشن، تاریخچه و انواع فیلمها و کشورهای متمایز و فیلمها و فیلمسازان مهم هر کشور به تفصیل آمده) فیلم مستند، سینمای آزاد، نئورئالیسم، اکسپرسیونیسم، تهیه‌کننده‌ها، کارگردانها، موسیقی فیلم، صدا در فیلم، مونتاژ، رنگ،و...

جزوه‌های انجمن فرهنگی ایتالیا دربارهٔ فیلمسازان نئورئالیست

در کلاسهای نمایش فیلمها و نقد و بررسی سینمای نئورئالیستی ایتالیا، جزوه‌هائی تهیه شده و به حاضران در کلاسها داده شده است. فهرست مشخصات اولیه‌ای از فیلمها که جزوه‌ها دربارهٔ آنهاست، خالی از لطف و فایده نیست:

۱۹۴۳، وسوسه (لوکینوویسکونتی) ــ ۱۹۴۵، رم شهر بی‌دفاع (روبروتو روسلینی) ــ ۱۹۴۶، واکسی (ویتوریودسیکا)، راهزن (آلبرتو لاتوآدا)، پائیزا "هم‌ولایتی" (روسلینی)، شکار فاجعه‌آمیز (جوزپه دسانتیس) ــ ۱۹۴۸ آلمان سال صفر (روسلینی)، زمین می‌لرزد (ویسکونتی) ــ ۱۹۵۰، جاده امید (پی‌یترو جرمی) فرانچسکو، دلقک خدا (روسلینی) ــ ۱۹۵۱، امبرتود (ویتوریودسیکا) ــ ۱۹۵۴ سنسو (ویسکونتی).

توی ویترین

● سینما

صد فیلم (مروری بر شاهکارهای سینمایی جهان)
ه گردآورنده: بهرام ری‌پور ه چاپ اول، ۱۳۶۳ ه ناشر: فاریاب ه تیراژ، ۳۰۰۰ نسخه ه قطع وزیری ــ ۲۱۰ صفحه، ۴۰۰ ریال، مصور ه طرح و نقاشی روی جلد: آیدین آغداشلو.

زندگی چارلی‌چاپلین
مترجمین: حسن مرندی، منصور تاراجی ه چاپ‌دوم، ۱۳۶۲ه ناشر: انتشارات نگاه ــ تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه ه قطع رقعی ــ ۲۶۴ صفحه، ۳۷۵ ریال، مصور.

سینما (آینه‌زمان)
زیرنظر: شهاب‌الدین عادل ه چاپ اول، ۱۳۶۳ه ناشر: انتشارات‌هدف ه تیراژ: ۲۰۰۰ نسخه ه قطع رقعی ــ ۱۵۲ صفحه، ۲۵۰ریال، مصور.

● داستانهای فیلم

برهنه و مرده‌ها
نوشتهٔ: نورمن میلره ترجمهٔ: سعید باستانی ه چاپ اول، ۱۳۶۲ه ناشر، انتشارات نیلوفره تیراژ: ۴۰۰۰ نسخه ه قطع رقعی ــ ۸۴۶ صفحه، دوجلد ۱۲۵۰ریال
(رائول والش در ۱۹۵۸، فیلمی براساس این رمان ساخته است.)

مرد سوم
نوشتهٔ: گراهام گرین ه ترجمهٔ: بهروز تورانی ه چاپ اول، ۱۳۶۰ه ناشر، لیبروس ه قطع رقعی ــ ۱۳۱ صفحه، ۱۵۰ریال.
(کارول رید در ۱۹۴۹، فیلمی به‌همین نام براساس این رمان و با شرکت اورسن‌ولز ساخته است.)

درسواوزالا
نوشتهٔ: ولادیمیر آرسنی‌یف ه ترجمهٔ: مهدی غبرایی ه چاپ اول، ۱۳۶۲ه ناشر، انتشارات نیلوفره قطع رقعی ــ ۲۹۱ صفحه، ۴۰۰ریال (براساس این رمان، کوروساوا فیلمی به‌همین نام در سال ۱۹۷۵ ساخته است).

● تلویزیون و ویدئو

راهنمایی‌های فنی برای شنوندگان رادیو و بینندگان تلویزیون
تالیف: ا.ل.ا.پولی ه ترجمه: علی‌اصغر آزوین ه چاپ اول، ۱۳۵۴ه ناشر: انتشارات سروش ــ تیراژ: ۳۰۰۰ جلد ه قطع رقعی ــ ۲۲۳ صفحه، ۱۶۰ریال.

اصول تئوری و تعمیرات، سیستم‌های ضبط تصویر (ویدئوکاست) تشریح، تنظیم و عیب یابی دستگاه SL-TSME سونی
برگردان و نگارش: مهندس محمدرضا شهرام ه چاپ اول، ۱۳۶۲ه ناشر، انتشارات موسسه علوم الکترونیک ه قطع رقعی ــ ۳۱۲ صفحه، ۷۰۰ریال.

مبانی و تعمیرات تلویزیون رنگی
نوشته: عزیزالله‌آزاده چاپ دوم، ۱۳۶۱ه ناشر، نویسنده ه تیراژ: ۵۰۰۰ جلد ه قطع رقعی ــ ۲۸۰ صفحه، ۹۰۰ریال.

تلویزیون؟...بسیار ساده است!
نوشته: ا.اسبرگ ه ترجمه: اصغر آزوین (مهندس ارتباطات) ه چاپ سوم، ۱۳۶۱ ــ ناشر، زمان ه تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه ه قطع رقعی ــ ۱۸۸ صفحه، ۳۵۰ریال.

ساختمان، طرز کار، عیب‌یابی و تعمیرات تلویزیون ترانزیستوری
گردآوری: هیئت مهندسین و تعمیرکاران شرکت "آر. سی.آ" ه ترجمه: فرهاد پورگل افشان ه چاپ سوم، ۱۳۶۲ ــ ناشر، توفیق ه تیراژ: ۲۰۰۰ نسخه ه قطع رقعی ــ ۲۱۱صفحه، ۳۰۰ریال.

تلویزیون (سیاه و سفید ــ رنگی)
نوشته: مهندس مهدی فرزان ه چاپ دوم، ۱۳۶۱ ــ ناشر، انتشارات آرش ــ قطع رقعی ــ ۳۶۸ صفحه، ۶۰۰ریال.

اسیلوگراف (طرز کار تلویزیون و رادار بزبان ساده)
نگارش: مهندس محمد علی رحیم‌خانی ه چاپ سوم، ۱۳۶۱ه ناشر، مجتمع آموزشی فاراده تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه ــ قطع رقعی ــ ۱۰۵ صفحه، ۱۸۰ریال.

● عکاسی

راهنمای کامل مشهورترین دوربینهای عکاسی
ه تالیف: علی صفاکار ه چاپ دوم، ۱۳۶۰ ه ناشر: کانون تصویر ایران ه تیراژ: ؟ ه قطع رقعی ــ ۱۴۵ صفحه، ۳۵۰ ریال، مصور.

تاریخ عکاسی
ه نویسنده: ژان. آ. کیم ه مترجم: دکتر حسین گل‌گلاب ه چاپ اول، ۱۳۶۳ ه ناشر: مترجم ه تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه ه قطع رقعی ــ ۲۲۹ صفحه، ۵۰۰ ریال، مصور.

مردمک
مجموعهٔ چند شمارهٔ ماهنامه آموزش عکاسی، لابراتوار و فیلمبرداری ه صاحب امتیاز، مدیرمسئول و سردبیر: محمدجواد پاکدل ه سالهای فعالیت ۶۱ ــ ۶۰ ــ ۱۳۵۹

● متفرقه

سوره (جنگ ششم)
نشریه حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ه چاپ اول، فروردین ۱۳۶۳ ه تیراژ: ۲۰۰۰ نسخه ه قطع رقعی ــ ۲۸۰ صفحه، ۲۲۵ ریال، مصور. (صفحه ۲۶۱ تا ۲۶۵: گزیده‌ای از جزوهٔ ۵۶ صفحه‌ای وزارت ارشاد اسلامی، نظرخواهی از مردم دربارهٔ فیلم توبه نصوح).

خواندنیهای تاریخی
گردآوری: محمود مهرداد ه چاپ اول، ۱۳۶۲ه ناشر، انتشارات هفته ه تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه ه قطع رقعی ــ ۹۶ صفحه، ۱۵۰ریال.
حاجی واشنگتن ــ در صفحه ۶۹ می‌خوانیم:
داستان شنیدنی ماموریت اولین‌سفیرایران درآمریکا و چند گزارش خواندنی از او که صد سال قبل درباره اوضاع آمریکا و اروپا به‌تهران فرستاده بود...

دو ستون تازهٔ بخش کتاب ـ "توی ویترین" و "تیترهای مطبوعات" ـ با هدف ترسیم فضا و شمایی از مجموعه سینمای نوشتاری ایران گشوده شده است. ستون "تیترهای مطبوعات"، شامل مطالب سینمایی روزنامه‌ها و مجله‌ها، و برخی از خبرها و نکته‌های جالب مربوط به سینماست که ممکن است قابل توجه خوانندگان علاقمندی باشد که امکان مراجعه به همه نشریات را ندارند. این ستون، می‌تواند به عنوان یک مرجع نیز مورد استفاده قرار گیرد.

تیترهای مطبوعات



● سروش

شماره ۲۳۲ ــ ۶۳/۱/۱۸)
صفحه ۴۰: الف ــ نقد فیلم نقطه ضعف
ب ــ نقد فیلم خانه عنکبوت، از پروین ظبیانی.
صفحه ۵۴: کارگردانی تلویزیون، فصل دهم ــ نوشتهٔ کلبی لوئیز، ترجمهٔ حسین سلیلی (دنباله‌دار).
صفحهٔ ۵۹: تحلیلگر رنگ برای تصاویر تلویزیونی ــ تهیه و ترجمهٔ محمد رهبر.

شماره ۲۳۳ ــ ۶۳/۱/۲۵
صفحه ۴۲: قسمت اول "سینمای آمریکا، اشاعه فرهنگ آمریکایی" (فیلمهای وسترن) از فرامرز شهبازیان و کامران ناظرعمو (تحقیقی).
صفحه ۴۶: نقد فیلم داد شاه، از پروین ظبیانی.
صفحه ۵۲: معرفی گروه نقاشی متحرک (انیمیشن) سیمای جمهوری اسلامی ایران

شماره ۲۳۴ ــ ۶۳/۲/۱
صفحه ۳۱: دوربین تلویزیون‌رنگی CCD ــ 3 تهیه و ترجمهٔ محمد رهبر (مقاله).
صفحه ۳۶: فیلمنامهٔ "بودن" از سیروس سرشار.
صفحه ۴۰: قسمت دوم "سینمای آمریکا، اشاعه فرهنگ آمریکایی".

شماره ۲۳۵ ــ ۶۳/۲/۸
صفحه ۳۱: LSI برای مدارهای دوربین تلویزیون رنگی ــ تهیه و ترجمهٔ محمد رهبر (مقاله).

شمارهٔ ۲۳۶ ــ ۶۳/۲/۱۵
صفحه ۵۰: "ماساکی کوبایاشی" و فیلمهایش از ابوالحسن علوی طباطبایی (بررسی).

شماره ۲۳۹ ــ ۶۳/۳/۵
صفحه ۳۳: تولید آزمایشی دستگاه ضبط نوار ویدئو، تهیه و ترجمهٔ محمد رهبر (مقاله).
صفحه ۴۸: مروری بر فیلمهای جنگی آمریکایی، از فرامرز شهبازیان ــ کامران ناظرعمو (تحقیق).

شماره ۲۴۰ ــ ۶۳/۳/۱۲
صفحه ۳۶: لنزهای ویدیو، نوشتهٔ ریچارد پترسن، ترجمهٔ رضا غالبی (مقاله).

شماره ۲۴۱ ــ ۶۳/۳/۱۹
صفحه ۲۱: یک دستگاه آزمایشی ضبط نوار ویدئوی دیجیتالی. تهیه و ترجمهٔ محمد رهبر
صفحه ۲۴: لنزهای ویدیو ــ قسمت دوم.
صفحه ۴۶: مروری بر فیلمهای جنگی آمریکایی ــ قسمت دوم.

شماره ۲۴۲ ــ ۶۳/۳/۲۶
صفحه ۴۰: مروری بر فیلم‌های جنگی آمریکایی ــ آخرین قسمت.
صفحه ۵۶: دوربین تلویزیون‌رنگی ساتیکون با بازدهی زیاد و کنترل میکروکامپیوتری. تهیه و ترجمهٔ محمد رهبر.

● کیهان فرهنگی

شماره ۲ ــ اردیبهشت ۶۳
صفحه ۲۳ و ۲۴: گفتگو با کارگردان و نویسنده سریال سربداران.
صفحه ۲۵ تا ۲۸: "تاریخ سربداران" بر دار ــ نگرشی بر مجموعه تلویزیونی سربداران در پرتو اسناد تاریخی. نوشتهٔ غلامحسین زرگری‌نژاد (مقاله).

شماره ۳ ــ خرداد ۶۳
صفحه ۴۶: نخستین فیلم نیکاراگوئهٔ آزاد، دربارهٔ آخرین فیلم میگوئیل لیتین ــ فلسطین اشغالی در "حنا ــ که" کوستا گاوراس.

● اطلاعات

۶۳/۱/۶
نقد فیلم "داد شاه" نوشتهٔ ز ــ حمید.

۶۳/۳/۵
صفحه ۱۸: نگاهی به سریال سربداران، از م. باطنی (نقد).

● صحیفه

(ویژه‌نامه هنری روزنامه جمهوری اسلامی ــ هر دو هفته یکبار، پنجشنبه‌ها منتشر می‌شود)

شمارهٔ ۱ ــ ۶۳/۱/۳۱
صفحه ۲: ضرورت نقد در حیطهٔ فرهنگ و هنر.

شمارهٔ ۲ ــ ۶۳/۲/۱۳
صفحهٔ ۶: نقد فیلم "بازجویی".
صحیفه، در پنج شمارهٔ نخست، سلسله نقدهایی دربارهٔ تلویزیون دارد با عنوان "تلویزیون، زنگارها و روشنی‌ها" که در هر شماره به یک جنبهٔ از کار تلویزیون پرداخته است.

● روزنامه رسمی

شماره ۱۱۴۲۴ ــ ۶۳/۲/۳۰
صفحه ۹: آگهی ابلاغ وقت دادرسی و دادخواست و ضمائم به آقای فرخ غفاری، به علت مجهول‌المکان بودن.

شمارهٔ ۱۱۴۳۳ ــ ۶۳/۳/۹
صفحهٔ ۴: آگهی ابلاغ وقت دادرسی و دادخواست و ضمائم به آقای ذکریا هاشمی فرزند سیداشرف، به علت مجهول‌المکان‌بودن.

شمارهٔ ۱۱۴۳۹ ــ ۶۳/۳/۱۷
صفحهٔ ۳: آگهی ابلاغ وقت دادرسی و دادخواست و ضمائم به آقای فریدون گله، به علت مجهول‌المکان بودن.

● اطلاعات هفتگی

شماره ۲۱۸۲ ــ نوروز ۶۳
صفحه ۳۴: "کینگ‌کونگ" چگونه خلق شد؟... (تحقیقی)
صفحه ۸۰: نگاهی به فیلم‌ها و سینماهای تهران در سال گذشته... (گزارش)

شماره ۲۱۸۳ ــ ۶۳/۱/۱۵
صفحه ۵: تلویزیون در ایام عید، تا حدودی موفق... (بررسی)

شماره ۲۱۸۴ ــ ۶۳/۱/۲۲
صفحه ۸: چگونه یک مرد نامرئی می‌شود؟... (تکنیکی)
صفحه ۵۴: مردیکه بزانو درآمد (نقدفیلم).

شماره ۲۱۸۵ ــ ۶۳/۱/۲۹
صفحه ۵۸: نقد فیلم "تسخیر قله سانگ ویونگ".

شماره ۲۱۸۶ ــ ۶۳/۲/۵
صفحه ۱۴: نقد فیلم "خشم".
صفحه ۱۵: چند کلمه از سر درد دل درباره سینما و خودمان. از احمد امینی (خاطرات و تکگوئی).

شماره ۲۱۸۷ ــ ۶۳/۲/۱۲
صفحه ۹: جلوه یک امید. به بهانهٔ سربداران (مقاله)
صفحه ۵۴: سیری همه‌جانبه در هنر سینما... از احمد امینی (تحقیقی).

شماره ۲۱۸۸ ــ ۶۳/۲/۱۹
صفحه ۵۴: سینما... سینما... ــ از احمد امینی.
الف ــ قسمت دوم پیدایش سینما. سیری همه‌جانبه در هنر سینما.
ب ــ نقد فیلم "معلم".

شماره ۲۱۸۹ ــ ۶۳/۲/۲۶
صفحه ۵۴ و ۵۵: سینما... سینما...
الف ــ سیری همه‌جانبه در هنر سینما، پیدایش سینما (قسمت سوم)
ب ــ نقد فیلمهای "هفت سامورایی" و "آخر خط".

شماره ۲۱۹۰ ــ ۶۳/۳/۲
صفحه ۲۴: چگونه بلندترین آسمانخراش جهان به‌آتش‌کشیده شد؟ (دربارهٔ تروکاژهای فیلم "آسمانخراش جهنمی" ساختهٔ جان گیلرمین).
صفحه ۵۴: موقعیت سینمای ایران از دیدگاه مسئولان (مقاله).
صفحه ۵۵: نقد فیلم "قانون".

شماره ۲۱۹۱ ــ ۶۳/۳/۲۹
صفحه ۵۴ و ۵۵ ــ سینما... سینما...
الف ــ قسمت چهارم پیدایش سینما
ب ــ نقد فیلم "منتان"

شماره ۲۱۹۲ ــ ۶۳/۳/۱۶
صفحه ۵۴: سینما... سینما...
الف ــ قسمت پنجم پیدایش سینما
ب ــ نقد فیلم "داستان آلاسکا".

شماره ۲۱۹۳ ــ ۶۳/۳/۲۳
صفحه ۵۴ و ۵۵: سینما... سینما...
قسمت ششم پیدایش سینما ــ سالهای ابتدایی

شماره ۲۱۹۴ ــ ۶۳/۳/۳۰
صفحه ۴۵: این دوربین‌فیلمبرداری مشکل نورپردازی صحنه را حل کرده است (خبر).

فیلم کوتاه

قابل توجه سازندگان فیلمهای کوتاه

۱ – سعی کنید عکس‌هایی که به همراه خبر فیلم‌های کوتاه ارسال می‌شود، دارای کنتراست وکادربندی درست باشد.

۲ – در صورت امکان، عکس‌ها سیاه و سفید باشد.

۳ – سعی شود، یک عکس از پشت صحنه و یک عکس از صحنه‌ی فیلم ارسال شود.

۴ – خبر فیلم، دارای شناسنامه‌ی کامل باشد و از حاشیه روی درمورد داستان آن پرهیز شود.

رضای خدا

نویسنده‌ی فیلمنامه، کارگردان وتهیه کننده: حمیدرضا آشتیانی پوره فیلمبردار: محمد مهرداد زاهدیان o بازیگران: مصطفی سعادت، امیر حسین آشتیانی‌پور، غفار نصیرزادهٔ تبریزی، اسماعیل طالع، مجید آشتیانی‌پور و گروهی از بچه‌ها و اهالی روستای سولار و زیارتگاه – ۸میلیمتری، ۲۰ دقیقه

داستان فیلم حکایت پدر و پسری است که خر خود را براساس حرف مردم سوار می‌شوند، اما...

مستندی دربارهٔ جنگ

"سرزمین مجروح"، نام فیلمی‌ست مستند که مجتبی‌حسینی آنرا در شهر مهران فیلمبرداری وکارگردانی کرده است. موضوع این فیلم که بطریقهٔ ۸ میلیمتری کار شده است، حول جنگ تحمیلی و ویرانی شهرمهران دورمی‌زند.

آنکه همراهم بود

نویسنده و کارگردان: علی عبدی‌زاده oفیلمبردار: هوشنگ جاوید o بازیگران: داریوش‌توکلی، علی عبدی‌زاده، کورش توکلی، رضا رفائی o صورتگر: محمد رفاهی – ۸ میلی‌متری، ۳۰ دقیقه.

فیلم براساس شهادت حسن فارسی شکل گرفته است. دو نوجوان شهری و روستایی با یکدیگر دوست هستند. نوجوان روستایی‌در جریان انقلاب شهید می‌شود. نوجوان‌دیگر برای تشییع جنازه‌ی او به روستا می‌رود. خاطرات گذشته در ذهن نوجوان شهری بازتاب می‌یابد.



"سرزمین مجروح"، ساختهٔ مجتبی حسینی



"مافوق"، ساختهٔ فرهاد ولی‌اللهی



"رسالت"، ساختهٔ محمدرضا غفاری

یک فیلم، دو کارگردان

"دروازه‌های تمدن بزرگ"، عنوان فیلمی‌ست که پرویز اصغری، یکسال پس از پیروزی انقلاب، بصورت مستند جلوی دوربین برده است. با شهادت اصغری (به عنوان تهیه‌کننده و کارگردان) در جبهه‌ی جنگ، این‌کار نیمه‌کاره باقی می‌ماند و محمدرضاپور، که فیلمبرداری فیلم را به عهده دارد، جهت گرامی داشت همکارش، فیلم را ادامه داد و به پایان برد. موضوع این فیلم ۸ میلیمتری، در برگیرنده‌ی‌حوادثی است که در قبل و بعد از انقلاب اتفاق افتاده است.

گروه مستقل

گروه اسلامی فیلمسازان آماتور (مستقل)، تاکنون دو فیلم ۸ میلیمتری و دو فیلم ۱۶میلیمتری عرضه کرده است. موضوع دو فیلم در رابطه با شهادت و ایثارو دو فیلم دیگر در زمینه‌های اجتماعی پشت جبهه است. یکی از فیلمهای تهیه شده در این گروه، "خاکریز" نام دارد که شناسنامه و موضوع آن از این قرار است:

کارگردان: ابوالفضل سجادیo نویسنده: محمد حسین نسبo فیلمبرداری و تدوین وصداگذاری: موسی رنجبره متصدی انفجار و تدارکات: عباس هاشمیo منشی صحنه: رابعه حسینیo بازیگران: داود سجادی، محمد محبتی، حیدر مومنی، امیر اسلامیان، یاسر مبرهنی، مرضیه حسینی و با یاری رزمندگان جبهه – ۱۶میلیمتری، رنگی، داستانی، ۸۰ دقیقه.

دراین فیلم سعی شده تا بعضی از وقایع عینی و امدادهای غیبی در جبهه‌های جنگ تحمیلی تصویر شود.

مافوق

کارگردان: فرهاد ولی اللهیo فیلمبردار: فضل‌الله محمدی o بازیگران: نریمان، علی کریمی، امین فرخ‌منش، یعقوب کارگر، محمدرضا نجف‌پور، حسین‌طاهری وفرهاد ولی‌اللهی – ۸میلیمتری، ۴۵ دقیقه، رنگی.

قصهٔ فیلم حکایت زندگی پسری است که در طی یک‌حادثه مجروح می‌شود. بعد از معالجه در بیمارستان از هوش خارق‌العاده‌ای برخوردار می‌شود. او با توسل به این امتیاز، قادر به انجام کارهای دشوار است. عده‌ای سعی در کنترل اودارند، اما...

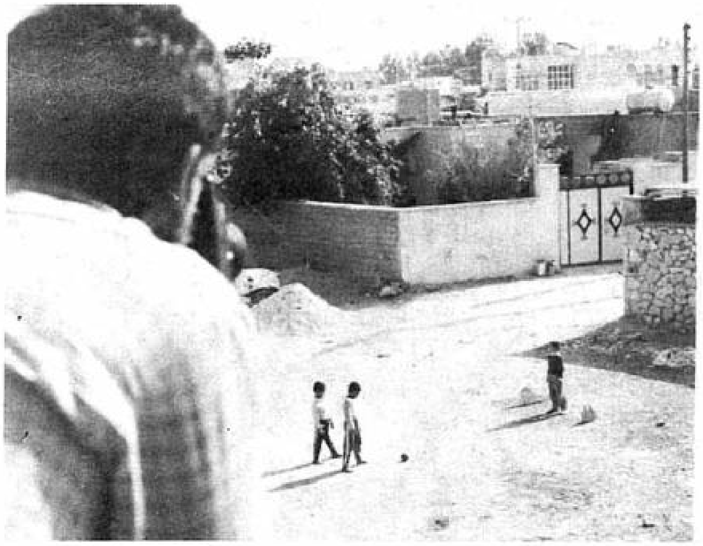
رسالت

اداره ارشاد اسلامی زنجان، فیلم جدید خود را به‌نام "رسالت" جلوی دوربین برد. رسالت، فیلمی‌ست ۸ میلی‌متری بمدت ۶۰ دقیقه‌که محمدرضا غفاری، کارگردانی و فیلمبرداری آن‌را انجام داده است. بازیگران اصلی این فیلم: علی کریمی، حجت‌الله صیدی، احمد اصغری، سیدابراهیم مرتضوی، اکبر بیات و کودکان خردسال مهدی و لیلا خطیبی هستند. داستان فیلم درباره‌ی معلمی است که از یکسو تحت پیگرد دایره حفاظت رژیم گذشته، و از سوی دیگر مورد آزار دانش‌آموزان است. جواد، یکی از دانش‌آموزان کلاس، در متن انشای خود، معلم را مورد تحقیر قرار میدهد. روز بعد، برحسب اتفاق، جواد با اتومبیل‌معلم تصادف می‌کند و ...

در غم یك شهید

نویسنده و کارگردان: علی غلامی ◦ بازیگران: صغرا عبداللهی، مجید کاظمی، ملکی فولادی و کودکان خردسال: رضا، جواد، عصمت و انیس غلامی — ۸ میلیمتری، ۳۰ دقیقه، صامت ◦ تهیه کننده: اداره امور تربیتی اداره کل آموزش و پرورش استان بوشهر، با همکاری سپاه و بسیج مرکزی بوشهر و پادگان شهید صدوقی‌وبیمارستان فاطمه‌زهرا (ع).

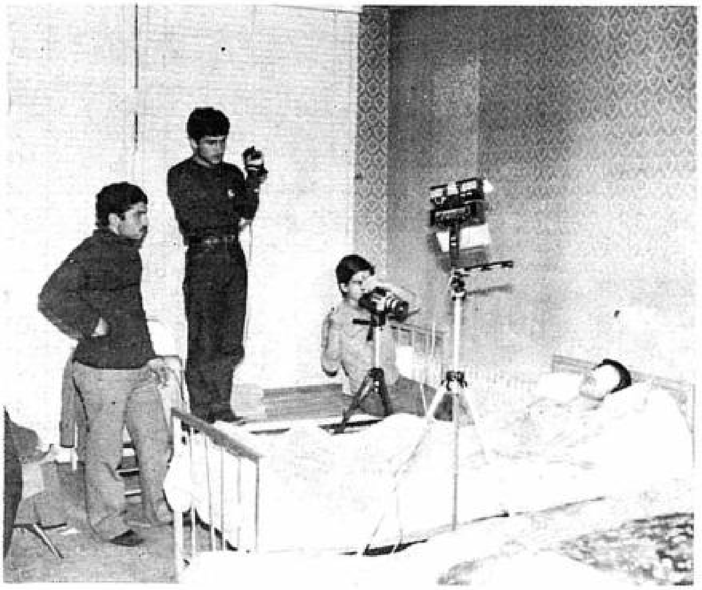
پدری در جبهه شهید می‌شود، مادر، سعی در پرورش فرزندان به آن گونه که پدر بوده‌است، می‌کند. پس از چندی، یکی از فرزندان از جمع خانواده جدا شده، به راهی گام می‌نهد که پدر رفته بود. او عازم جبهه می‌شود.



"در غم یک شهید"، ساختهٔ علی غلامی



"سفر به مشکلات"، ساختهٔ اکبر بیات
فیلمی دربارهٔ مشکلات فیلمسازی آماتور که در زنجان ساخته شده است



"اعجاز"، ساختهٔ یونس شمسی

دشت سرخ

نویسنده، کارگردان و فیلمبردار: حسین مرتضایی ◦تهیه کننده و دستیار کارگردان: علیرضا اعتمادی ◦بازیگران: محمدروحانی، حمیدرضا مقدم، مصطفی آگسته، مهدی صالحی، علیرضا اعتمادی، سیدعابدین هجری و مجید نوحیان ◦صدابرداری و مونتاژ: استودیو اتحادفیلم ◦ سوپر۸، رنگی، ۳۰ دقیقه.

داستان "دشت سرخ" که نخستین تجربه‌ی گروه فیلمسازان آماتور گل‌آرا (واقع در کاشان) است، چنین مضمونی دارد: دانشجویی پس از اتمام تحصیلاتش، به‌روستای زادگاهش برمی‌گردد و در آنجا با عده‌ای از ضدانقلابیون روبرو می‌شود. دانشجو با همکاری پدر، برادرش و دیگر روستائیان موفق می‌شود جلوی آنها بایستد و ...

دو فیلم دیگر از فیلمسازان آماتور زنجان

"سفر به مشکلات" نام فیلمی ۸ میلیمتری است که در آن‌به‌مشکلات فیلمسازان آموتور پرداخته می‌شود. این فیلم را اکبر بیات کارگردانی کرده و علی کریمی، حجت‌الله صیدی و محمدرضا افشار در آن‌بازی دارند. فیلم دوم "زنگ" نام دارد، که محمدرضا غفاری آنرا کارگردانی و فیلمبرداری کرده است. "زنگ" داستان کودک بازیگوشی است که قصد دارد زنگ مدرسه را بی‌وقت بصدا درآورد، ولی چون دستش نمی‌رسد از مردی کمک می‌خواهد، زنگ بصدا درمی‌آید و ... در این فیلم که بطریقه‌ی ۸ میلیمتری فیلمبرداری شده؛ علی کریمی و مهدی غفاری بازی دارند.

اعجاز

درادامه‌ی فعالیتهای گروه‌های فیلمسازی آماتور در تبریز، گروه "یونس شمسی"، فیلم "اعجاز" را جلوی دوربین برد. موضوع فیلم دربارهٔ دورزمنده است که با ایثار خون خود، سهم خود را به انقلاب ادا کرده‌اند. این فیلم را یونس شمسی نوشته‌و کارگردانی کرده است. مشخصات دیگر فیلم از این قرار است، فیلمبردار: فرهاد احمدپور — بازیگران: اسماعیل علوی،فرهود بحرکرمی، فرهود احمدپور،علی فیض اللهی، حسین شربیانی و احمد پاشایی◦ عوامل فنی: مهرداد امانت‌نیا، مهرداد شکوئی و فیض اللهی — ۸ میلیمتری، ۳۰دقیقه.

غلومی

کارگردان: علی عبدی زاده◦ صدابردار: فیروز مستشاری◦ بازیگران: محمد عبدی‌زاده، حسن سلیمانی، مجید هاشمی، حسین سلیمانی و تعدادی از بچه‌های روستای خادر و ارچنگ (شاندیز) ۸ میلیمتری، ۳۳ دقیقه.

داستان فیلم مربوط به قبل از انقلاب است و حول زندگی پسر بچه‌ای مسلول می‌چرخد. بواسطهٔ ظلم ارباب، پدر توان مالی لازم را جهت مداوای کودک مسلول خود ندارد و کودک جان می‌سپارد. برسر تقسیم حلوای او، بین کودکان روستا دعوا در می‌گیرد. ظرف واژگون می‌شود، و به هیچکدامشان چیزی نمی‌رسد.

نقدخوانندگان

چند پیام کوتاه

● آقای کمال سیف‌الهی ، اراک

نقد شما برفیلم "گروگان" کلی‌بافی بسیار مختصری در مورد این فیلم است . فیلم‌ها را دقیق‌تر ببینید .

● آقای مجید زمانی اصل ، اهواز

نوشته شما ، جملات بسیار ادیبانه و زیبائی در مورد فیلم یک روز از زندگی ایوان دنی‌سوویچ ، و نه‌نقدی براین فیلم است .

● آقای بهروز غفوری ـ تهران

برای ما نقد فیلم بفرستید ـ اشکال مقاله‌تان این است که خواسته‌اید همه تاریخ سینمای ایران را درچند صفحه مرور کنید . اینکار غیرممکن است و لاجرم مقاله ، نارسا و سرسری جلوه می‌کند .

● آقایان محمد رضابهشتی ، قم ـ اصغر یاوری ، عباس عابد و خانم افسانه صیامی ، تهران ـ رضا احمدی ، کرج ـ اوغلان حاج پنجعلی‌زاده ، اردبیل ـ حسین انارکی ، کرمان

درانتظار نقدهای بهتری از شما هستیم . ضمنا " بریک روی کاغذ بنویسید

نمایندگان «ماهنامهٔ فیلم» در شهرستانها

مطبوعاتی‌های شهرستانهای کوچک ، که علاقمند به همکاری در توزیع ماهنامهٔ فیلم هستند ، و خوانندگان مجله برای دریافت شماره‌های قبلی به دفاتر سرپرستی مجله در شهرهای زیر مراجعه کنند :

نام شهر	نام نماینده	تلفن
اراک	آقای جواد سبزپوش	۲۶۳۵۴
ارومیه	" حسین زینالپور	۲۳۲۲۰
اهواز	" علی قندی	۲۷۷۹۱
اصفهان	" ایرج کشاورز	۵۶۵۱۷
بندرعباس	" محمدعلی قاسمی	مطبوعاتی سپند
باختران	" محمود متکی	۲۴۱۳۰
بروجرد	" منوچهر شجاعی	۲۴۴۲
بوشهر	" چراغچی	۴۷۵۹
تبریز	" اسد ملازاده	۵۴۲۶۹
تنکابن	" فرهاد سعیدی	۲۶۳۶
چالوس	" کامبیز بغیازی	۲۰۵۰
خرم‌آباد	" عبدالکریم سیف‌زاده	۸۶۸۶
رشت	" پرویز تنگشیر	۲۳۷۵۶
زاهدان	" محمدرضا رفعت	۵۰۴۳
سنندج	" محمد جماعتی	۳۶۰۰
شاهرود	" بابامحمدی	۳۲۶۰
شیراز	" منشور	بازارچه‌کتاب
شهرکرد	" هرمز کاوه	۲۸۸۸
شهرری	" حاج‌خال	۵۹۲۱۹۹
قائم‌شهر	" صمد کاظمی	۳۸۰۰
کاشان	" اصغر گلی‌زاده	۷۱۱۵
کرج	" فلاحتی	۲۳۵۰۸
کرمان	" منصور جهانگیری	۲۲۸۶۴
ملایر	" روزبهانی	۲۴۵۴
مشهد	" پیرساجدی	۲۶۶۹۹
همدان	" علی‌اکبر یاری	۵۴۵۳
مراغه	" نجفقلی دوست	۴۴۸۰
یزد	" حسین سماوات	۲۸۵۱۷

دوبار نمایش فیلم هندی " قانون " ، همان‌طور که بیشترین تماشاگر را پای تلویزیون نشاند ، رکورد تعداد نقدهای رسیده برای یک فیلم از سوی خوانندگان مجله را نیز شکست . اما خوشبختانه ، همچنانکه از این خوانندگان آگاه و روشن‌بین انتظار می‌رود ، تقریبا " تمامی نظرهای ابراز شده ، در جهت رد این فیلم است . از آنجا که چاپ کامل حتی چند نقد از میان‌نامه‌های رسیده نمی‌تواند حق مطلب را ادا کند و ثانیا " مسائل مشابهی دراین‌نوشته‌ها وجود داشت ، نکاتی کوتاه و بلند از تعدادی از نقدهای رسیده دربارهٔ این فیلم را به چاپ می‌سپاریم .

چندنکته‌دربارهٔ «قانون»



● فیلم به‌سان فیلم‌های آبگوشتی هندی از صحنه‌های بزن بهادری و هم‌چنین تعقیب و گریزهای آنچنانی غربی بی‌بهره نیست .

پدرام حکیم‌زاده ، تهران

● . . . فیلمی که بجز هندی بودن بازیگرانش ، هیچ نشانه دیگری از هند ندارد ـ فیلمی با صحنه‌پردازی‌هایی بسبک سینمای هالیوود . یک فیلم تجارتی غرب‌زده مثل صدها فیلم تجارتی دیگر هند .

کریم کرمی ، اصفهان

● این اولین‌بار نیست که ابتذال سینمای تجارتی و مقلد هند را می‌بینیم . . . مخاطب اصلی ، صدا و سیما است که چرا اجازه پخش اینگونه آثار را از تلویزیونی که حداقل بیست میلیون را زیر پوشش دارد ، می‌دهد ؟

پ . چروا ، تهران

● در فیلم ، درگیری پلیس با رئیس باند قاچاقچیان را (که پلیس یک شهر از گرفتن او عاجز است) می‌بینیم ، که انسان را بیاد فیلم‌های ایرانی قبل از انقلاب می‌اندازد ، که قهرمان فیلم یک‌تنه همه را دستگیر می‌کرد .

اردوان اسدی ، تهران

● البته در قسمت‌های مختلف می‌توان عملیات جیمزباندی و وسترنی را بطور آشکار ملاحظه کرد . بهرحال با تمام نواقص ، "قانون" یک فیلم تقریبا " موفق بود .

مسعود غفاری ، تهران

● فیلم "قانون" دارای همان ویژگی‌های فیلم‌های هندی است ، صحنه‌های زدوخورد و در کنارش صحنه‌های غم‌انگیز . صحنه پایانی فیلم کپیه‌ای از فیلم معروف "بولت" است .

محسن زارع ، گرگان

● فیلم "قانون" به‌مثابه اکثر فیلم‌های هندی ، کپی از فیلم‌های مبتذل غربی است ، و در قالب یک پیام اخلاقی می‌خواهد تماشاگران را فریب بدهد .

رشید حسن‌زاده ، قائم‌شهر

● بازار کشورهای جهان سوم بخاطر ساخت فرهنگی واجتماعی‌شان بیشتر هدف این‌گونه فیلم‌های بظاهر اخلاقی و در باطن مخرب قرار می‌گیرد . توده عامی که در تاریکی سینما در جستجوی چیزی است ک به‌وسیله آن سیاهی فقر ، حقارت و زشتی زندگی پیرامون خویش را بپوشاند ، سینمای هند با انواع رقاصی‌ها ، قهرمان بازی‌ها ، زد و خوردهای سوپرمن گونه ، و قرص‌های مسکن حمایت از قانون ، آزادی ، عدالت ، سگ و گربه‌و . . . خوراک خوبی فراهم می‌کند .

اجرای قانون نه بداشتن یک قهرمان ، که ضمانت اجرایی آن در همبستگی عمومی و اجرای جمعی در یک دوره طولانی مسیر است . فیلم "قانون" تنها برای نسلی جالب است که مسئولیت‌های اجرایی خویش را برای جلوگیری از قانون‌شکنی‌ها ، به‌یک قلدر سوپرمن مآب با قدرتی هم‌چون یک کرگدن وحشی تفویض کرده‌اند . خطر اساسی برای "قانون" همین تفویض مسئولیت‌ها ، برای فرار از آن‌ها ، به‌یک قهرمان است .

امیرآقازاده ، تهران

● فیلم هندی است و این‌گونه فیلم‌ها و پیام‌هایشان به‌خوبی برای مردم جامعه ما روشن است .

صفر رامین خردمند ، جاده ساوه

● مگر رهاکردن یک‌جانی در حدود اختیارات یک‌پلیس است که قاچاقچیان از حربه گروگان‌گیری استفاده کنند ؟ قانون درنهایت یک فیلم سرگرم‌کننده است ، نه‌یک درام جاندار و عمیق .

مصطفی افشار حنایی ، مشهد

"قانون " فیلم‌بی‌محتوا و بی‌ارزشی است که دارای صحنه‌هایی تقلیدی از فیلم‌های پلیسی و صحنه‌های به‌اصطلاح رمانتیک با سوز و گداز است .

مهرداد بیانی ، گرگان

قانون در جامعه‌ای مانند هند که بقول "جواهر لعل نهرو" در هرکوچه‌اش یک خدا و مذهب و چندین ارباب وجود دارد ، حافظ منافع کیست ؟ عامل فساد و فحشاء و رشوه و قاچاق در جامعه‌ایکه سرمایه‌دارانش جهت مداوا ، سگ‌هایشان را با بلیت دو سرهٔ هواپیما به خارج از کشور می‌فرستند درکجاست ؟

بیشترین صاحبان استودیوهای سینمایی‌وسرمایه‌داران صنعت سینمای هند توسط همین قاچاقچیانی که در فیلم‌ها هدف قرار می‌گیرند ، به‌آلاف و اولوف می‌رسند . برای مثال ، "راج‌کاپور" با همت پدرانه سرمایه‌دار معروفی چون "حاجی‌مستان" به‌جائی می‌رسد ، درحالیکه کارش را از باربری دربندر شروع می‌کند ، با زدوبند سرمایه‌دار می‌شود . عکس‌هایی که‌نشان دهنده کرنش "راج‌کاپور" در مقابل "حاجی مستان" است و در مجلات سینمایی هند چاپ شده ، بیانگر واقعیت این نوع روابط است .

امید که سیمای جمهوری اسلامی ایران با تجدید نظر درگزینش چنین فیلم‌هایی گرچه عوام پسندانه وجلوگیری از پخش آن‌ها ، فرهنگ سینمای سالم وانسانی را گسترش دهد .

الف‌بارش ، تهران

درصحنه‌ای ، وقتی که "وی‌جی" برای گرفتن کامیون دزدیده شده می‌رود ، می‌گوید "جی‌کی به‌ناموس و شرف مردم بوسیله دزدی و قاچاقچیگری تجاوز می‌کند " ، مثل اینکه فراموش کرد ، که خودش هم با دزدها و قاچاقچی‌ها همکاری می‌کند !

قاسم فرمانبردار ، مازندران

سینمای هند ، سینمائی مبتذل ، ملال‌آور و تکراری است (منهای فیلم‌های "ساتیا جیت‌رای") . فیلم "قانون " کپیه‌ای است از فیلم هندی "دوبرادر" که درآن داستان دوبرادر (یکی مجری قانون و دیگری مجرم) بیان می‌شود .

حبیب توحیدی ، باختران

بیمار یا آگاه؟

ه اتاق شماره شش ـ ساخته لوسیان‌بانتیلی

قهرمان فیلم پزشک مهربان و اندیشمندی‌ست که دوربین زندگی یکنواخت او را به تصویر میکشد، او باین نتیجه رسیده که افزودن به عمر آدمهای بدبخت و ناتوان که فقر مسئله اساسی آنهاست باری از شانه‌شان برنخواهد داشت، زیرا ریشه‌ی درد در مناسبات افراد است نه در جسم آنها. در اتاق شماره‌ٔ شش بیمارستان دانشجویی بعنوان بیماررووانی بستری شده که آشنائی دکتر با او نقطه‌ٔ اوج فیلم و نقطه‌ٔ عطفی در زندگی شخصی او است. حضور این‌دانشجوی آگاه درآن بخش با آن‌نگهبان بیرحم و تنومندی که مرتب آنها را کتک میزند، بیشتر فضای یک زندان سیاسی را مجسم می‌کند. در عرف روانشناسی دیکتاتوری، کسی که به معیارهای آن جامعه گردن نگذارد بیمار است یا مجرم که باید طرد شود. در نظم و آئین آنها درد در بیمار است نه در جامعه. دانشجوی بیمار با منطق پرصلابت خود تمام عقاید دکتر را رد میکند و بطلان آنرا باو نشان میدهد. حال دکتر بر سر یک دوراهی واقع شده. یا باید قبول کند که جامعه‌ٔ ظالم و بیمار، این دانشجو و دیگران را دراین بخش‌زندانی کرده که دراین‌صورت خود نیز مجرم است و یا باید به تبعیت از جامعه‌ٔ ظالم آنهارا بحال خود رها کند و به زندگی راحت و یکنواخت خود ادامه دهد. این وسوسه او را هرروز به‌اتاق شماره‌ٔ شش میکشاند تا با دانشجوی جوان به‌بحث بپردازد. مسئولان بیمارستان یا جاسوسان رژیم نزدیکی و محبت او را به‌آدمهایی که خطرناک ومطرود جامعه شناخته شده‌اند به‌گوش مقامهای رژیم میرسانند. اکنون دکتر در مظان اتهام است دریک جلسه‌ٔ اداری که شباهتی تام به محاکمه‌ٔ سیاسی دارد، برچسب دیوانگی میزنند و بهمان سلول شماره‌ٔ شش پرتابش میکنند ــ تراژدی زندگی دکتر، بخاطر این است‌که در معیارهای حاکم برجامعه، تردیدی نابخشودنی روا داشته است.

اما "چخوف" یکسره تسلیم نومیدی نمی‌شود. فریادهای آن دانشجوی جوان که نوید آینده‌ٔ بهتری را میدهد و خون دکتر که برکف سلول جاری‌ست چون خورشید در دل‌آن سیاهی‌ها میدرخشد.

منوچهر بصیر ــ تهران

تعادل ریتمیك

چایکوفسکی ـ ساخته ایگور تالانکین

چایکوفسکی، در ساختار بیانیش فیلمی دراماتیک است به‌همراه صحنه‌های هوشمندانه‌ای که به اتکای تجربیات قبلی فیلمسازان این کشور، خوب پرداخت شده‌اند و تماشاچی دوستدار این فیلمها را زیاد به انتظار نمی‌گذاردر، بهمراه روندی که نام تعادل ریتمیک بدان می‌دهیم، تداوم منطقی درانتقاد از صحنه‌ای به‌صحنه‌ٔ بعد با آهنگی متعادل و مطنطـــن بصورتی که طنین آن به صحنه بعد دوام‌یابد. دقت کنید به:

قطع فیلم پس از گفتگوی کوتاه "روبنشتاین" با دانشجویان موسیقی به‌هنگام دفاع وی از قطعه‌ٔ "مرگ در پاریس" چایکوفسکی، به دورنمای طبیعت، به دست‌های بیجان او در کلیسایی در پاریس، بهمراه موسیقی "مرگ در پاریس" که تمامی این برش‌ها را همراهی می‌کنند. نمای قدم‌زدن خانم "فون مک" بهنگام اعلام ورشکستگی‌اش در میان درختهایی که قطع می‌شوند، قداستی‌است که از بین می‌رود؟ بیاد بیاورید باغ آلبالوی چخوف را، نماهای تصوراتی که تصویر می‌شوند، بهنگام مکاشفه درونی "چایکوفسکی" با نامه‌های "فون‌مک" و حین ساختن اپرای موفقیت‌آمیزش "بی‌بی‌پیک" بهمراه درهای بسته‌ای که برویش گشوده می‌شوند، قطع به تصاویر محیط طبیعی، قطع به‌اجرای اپرای "بی‌بی پیک" وتشویق او توسط مردم، بهمراه قطعه "بی‌بی پیک" در سراسر طول نماها، شور و اشتیاق "فون مک" در دریافت نامه "چایکوفسکی" بصورت سوار کاری با اسبی که این اشتیاق را پیش می‌برد،...

فیلم با تعجب کالسکه مادر توسط چایکوفسکی کودک بهمراه یکسری ماجرای دیگر شروع و با همین صحنه پایان می گیرد. به خاطر بیاورید "رزباد" را در همشهری‌کین. این صحنه در اوج احتضار چایکوفسکی بخاطر دلزدگی از همسرش نیز، بهنگام عبور از خیابان تکرار میشود. و بازهم اگر بیاد بیآورید، دوربین یکبار دیگر از همان زوایای قبل، درنمای خروج از کلیسا پس از ازدواج چایکوفسکی و همسرش که چایکوفسکی درانتهای مراسم با نگرانی آن را می‌نگرد، نیز به تعقیب کالسکه می‌پردازد منتها این بار او بجای تعقیب در داخل آن است. خوب! فیلمساز بدنبال چه مفهومی است که با ما به رمز و اشاره‌سخن می‌گوید؟ تعقیب ناسرانجام خوشبختی توسط بشر؟ آرزوهای از دست رفته؟ بازگشت به کودکی؟ توهم... یا قدرت خلاقه‌ٔ تخیل؟ این‌دیگر چیست؟! "الیوشا! این زندگی‌یی نبود که من می‌خواستم، سزاوار اینهمه تحقیر نبودم."

و راستی بیننده می‌پرسد نادژدا چه‌چیز را از چایکوفسکی توقع دارد؟ و چایکوفسکی چه‌نمی‌تواند به او بدهد؟ عشقی را که همسرش از او دریغ کرد؟ محبتی که مادر با کالسکه برد؟ صحنه‌های کسالت آور، تصنعی و روشنفکرانه ملاقات با "تورگنیف" بهمراه حالت ساختگی و شعارگونه گریه‌زاری خانم "فون‌مک" در دیدار با "روبنشتاین" و... از تیغ قیچی تدوین‌گر براحتی عبور کرده‌اند.

امیر آقازاده ــ تهران



نمایش یك تحول

ه مهمانخانه‌ٔ شیطان ــ ساخته ماساکی‌کوبایاشی

ماساکی کوبایاشی بعنوان یک استاد روانکاو وتحلیل‌گر اجتماعی وکسی که همواره در فیلمهایش باسنتهای ارتجاعی ژاپنی به‌مبارزه برخاسته، شناخته شده است.

در مهمانخانه‌ٔ شیطان نیز با نگرشی ژرف و برخوردی عمقی و ریشه‌ای به تجزیه و تحلیل نظام فاسد اجتماعی ژاپن‌می‌پردازد. در بینش او، قاچاق، دزدی، تبهکاری و فساد معلول توزیع ناعادلانه‌ٔ ثروت و نابرابریهای اجتماعی در چنین سیستمهائی است، و این اندیشه برنما به نمای فیلم سایه افکنده است.

کوبایاشی تبهکاران‌راهرچندکه درنده‌خو و آدمکش باشند، ملامت نمیکند و حتی با آنان اظهار همدردی نیز میکند و ایشان را انسانهایی دارای فطرت پاک (مثل همه)، باطنا" خوش قلب و پاک‌طینت، اما افسرده و بیمار میداند. به‌عنوان نمونه، پلیسی که برای یافتن اجناس قاچاق به‌مهمانخانه آمده است، به پدر دختر میگوید: "آدمهای تو روحا" تبهکارند" وپدر درجواب میگوید: "آنها روحا" بیمارند و مثل حیوانات وحشی هستند که مسئول کارهایشان نیستند، جامعه آنها را نمیپذیرد، جامعه آنها را ازخود طرد میکندو..." که به این ترتیب کوبایاشی جامعه را مسئول کارهای اینگونه افراد میداند و با معرفی بیشتر شخصیتها نقطه‌نظر خود را روشن‌تر میگرداند که: "اینها در واقع تبهکارانی بالفطره نیستند بلکه قربانیان یک‌نظام اجتماعی فاسد و پوسیده‌اند."

کوبایاشی در به تصویرکشیدن سکون ویکنواختی زندگی شخصیتهای فیلمش، استادی به خرج‌میدهد. حرکتهای یکنواخت و سکون‌زای دوربین، ایجاد کنتراستهای شدید که عمق و روح و گیرائی خاصی به فیلم میدهد، ریتم کند، پرسپکتیوی از خطوط کج‌عمودی و افقی واستفاده‌ٔ روانی از آنها، با حرکات، رفتار و گفتار بازیگران (که البته گاهی شدیدا" اغراق‌آمیز می‌شود) درهم می‌آمیزدو معجونی از تلخکامی، خشونت، رکود روحی، استیصال وسکون را می‌آفرینند. و درآخر فیلم شاهد فداکاری، ایثار و از خودگذشتگی ساواشچی و دوستانش، بخاطر نجات تــومی‌جیرو، هستیم که وی خشنود و آگاهانه‌مرگ را استقبال می‌کند و به تومی‌جیرو میگوید: "از اینجا فرارکن برو، بگذار مرگم بخاطر هدفی باشه" و در سکانس پایانی فیلم، تومی‌جیرو ونامزدش را می‌بینیم که به وصیت آنها عمل کرده، (قبلا" رئیس و ساوارشیجی به‌او گفته بودند که دست نامزدش را بگیرد و از اینجا برود) و رهسپار سفری دور و درازند. سفر به‌جائی‌که از نابرابری و ظلم و فساد خبری نباشد، اما قبلا" برای اظهار قدردانی سری به‌مهمانخانه زده‌اند. قدردانی از انسانهایی بزرگ که به‌دیار فانی و ابدی پیوسته‌اند. وسپس "امیل‌سو" را می‌بینیم، تنها و خسته، با کوله‌باری از غم، درحسرت گذشته، با دنیائی خاطره!! و درانتظار آینده‌ای نامعلوم!

کریم هاتفی‌نیا



با توجه به تغییر شماره‌های صندوق پستی در سراسر کشور، لطفاً از این پس‌نامه‌های خود را به صندوق پستی شمارهٔ ۵۸۷۵ ــ ۱۱۳۶۵ ماهنـــامه‌ی سینمایی فیلم، ارسال دارید.

کلیشه

(گفتنی‌های همیشگی)

۱ ــ نامه‌هایتان را خوانا بنویسید و نام و نشانی خود را، درآن قید کنید.

۲ ــ تعداد نامه‌ها بسیار زیاد است و به نوبت پاسخ داده خواهد شد.

۳ ــ نامه‌های حاوی انتقاد، پیشنهاد و درخواست مورد توجه قرار می‌گیرد اما برای این‌که امکان پاسخ‌گویی به پرسش‌های بیشتری وجود داشته باشد، نام نویسندگان این‌گونه نامه‌ها فقط در ستون "نامه‌هایتان رسید" خواهد آمد.

۴ ــ تنها آموزشگاه بازیگری در ایران، رشتهٔ تئاتر دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران است که تاریخ برگزاری امتحان ورودی آن در روزنامه‌ها آگهی خواهد شد. برای کسب اطلاعات دقیق‌تر، می‌توانید با این آدرس مکاتبه کنید: تهران، دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای زیبا، بخش تئاتر. اما اطمینان می‌دهیم که فارغ‌التحصیل شدن از این دانشکده، تضمینی برای هنرپیشه شدن، نیست. از دست ما، کاری برای علاقمندان هنرپیشگی ساخته نیست.

۵ ــ برای علاقمندان به آموزش فیلمسازی، همچنان در تدارک گزارش جامعی از مراکز آموزش سینمایی هستیم.

۶ ــ عکس و پوستر و نشانی فیلمسازان و بازیگران را نداریم که برای کسی بفرستیم.

۷ ــ از خوانندگان عزیز تقاضا می‌کنیم که در هر نامه، تعداد محدودی سئوال را مطرح کنید تا امکان پاسخگویی سریعتر، میسر باشد.

ــ برای ارائه هرگونه پیشنهاد در مورد برنامه‌های تلویزیونی و درخواست پخش فیلمها با واحد سنجش افکار سیمای جمهوری اسلامی (خیابان ولی‌عصر ــ خیابان جام‌جم ــ تلفن ۴ ــ ۲۹۰۰۰۰) تماس بگیرید.

از توجهی که به این یادآوریها می‌فرمائیـد، متشکریم.

تعداد محدودی از شماره‌هـــای ۷ تا ۱۴ مجله موجود است. بهای شماره‌های ۷ تا ۱۰ صد ریـــال؛ ۱۱ دویست ریـــال، و شماره‌های ۱۲ تا ۱۴ صد و پنجاه ریال است. به ازای شماره‌های درخواستی، می‌توانید وجه نقد ارسال فرمایید و یا مبلغ مورد نظر را به حساب بانکی مجله (شمـــاره حساب ۲۰۹۳۰۵۹۴، بـــانك تجارت، خیابان سپهبد قرنی، شعبه پل کریمخان، به نام ماهنامهٔ فیلم) واریـــز کنید و فتوکپی فیش بانکی رابفرستید.

ه آقای حسن رمضانیان، آزادشهر

۱ ــ سریال‌هایی مثل "غریبه" و یا "مرداول" از بسیاری جهات برای پخش در زمان کنونی مناسب‌نیستند.

۲ ــ کارگردان سریال غریبه "محمد علی زرندی" وبازیگران آن تاجی احمدی و شهروز رامتین بودند.

ه محمد قائد امین، اصفهان

گریه کردن یک بازیگر در صحنه، بستگی به قدرت بازیگری او دارد، البته گاه بطور مصنوعی هم اشک بچشم بازیگر می‌آورند.

ــ شخصیت افسر عراقی در فیلم "رهایی" تخیلی بوده است.

ه آقای رحیم شریفی، اصفهان

ــ به تعدادی از سئوالهای شما، قبلا" پاسخ گفته شده است.

ــ بزودی کتابی در مورد تاریخ سینمای ایران منتشر خواهد شد.

ه آقای محمد رضا سمیعی، الیگودرز

با مجتمع دانشگاهی هنر درتهران تماس بگیرید: خیابان ولی‌عصر، مقابل بزرگمهر

ه آقای حسن کیمیایی، ماهشهر

کتاب‌های متعددی که در زمینه کار فیلمسازی وجود دارند که می‌توانند راهنمای خوبی برای شما باشند.

ه آقای جبار خجیرنسیم، تهران

ــ تنها راهنمایی ما بشما، مداومت در مطالعه وفیلم دیدن است.

ــ دلیل نمایش ندادن فیلم‌های ساخت قبل از انقلاب، فقط فراری‌بودن بازیگران آن فیلم‌هانیست.

ه آقای فرزاد خلخالی، ارومیه

ــ توجه شما را به گفتگویی که با کارگردان سریال "سربداران" داشته‌ایم جلب می‌کنیم.

ه آقای رضارمضانی، تبریز

ــ از سه فیلم "خط‌قرمز" "مریم و مانی" و "سایه‌های بلند باد" فیلم دوم و سوم در سال ۵۸ نمایش عمومی داشته‌اند و فیلم اول هم اجازه نمایش ندارد.

ــ نظرهای دیگرتان را تاحدامکان رعایت‌خواهیم کرد.

ه آقای ابراهیم عاطفی، رشت

ــ کتاب‌های مختلف موجود در بازار، می‌توانند تقریبا" در همه موارد مورد اشاره‌اتان راهنما باشند.

ه آقای مهرداد میخبر، باختران

"فلاش بک"، همان "بازگشت بگذشته" معنی‌می‌دهد.

ــ برای تهیه برخی از مطالب مجله، از کتاب‌ها و نشریه‌های مختلف استفاده‌می‌شود.

ــ چاپ مطلب در مورد ساخت دستگاه‌هایی مثل دستگاه نمایش در روال مجله نیست.

ــ توجه شما را به مطلب "ســال‌شمار سینمای پس از انقلاب" جلب می‌کنیم.

ه آقای سیدعلی چیتی، یزد

ــ فیلم "برزخی‌ها" نمایش عمومی داشته است. ولی پس از نمایش درتهران، پروانهٔ آن باطل شده‌است.

ــ اولین فیلم "جمشید آریا" "جهنم سفید" نام دارد. وی سابقه کار تئاتری ندارد.

ــ "سعید کنگرانی" فعالیت هنری ندارد.

"بالاش" یک اسم خاص بزبان ترکی است. باید فیلم را دید تا بتوان دقیقا" آن را ترجمه کرد

ه آقای رحیم ابراهیمی، تهران

ــ در موردمشکلاتتان، متاسفانه ما کمکی بشما نمی‌توانیم بکنیم.

ه آقای سیروس شمسی، تنکابن

ــ فیلمنامه‌تان را می‌توانید به‌وزارت ارشاد اسلامی ارائه کنید.

ه آقای علی‌رضا نصریان، شیراز

ــ درمورد فیلم خام می‌توانید به فروشگاه‌های لوازم عکاسی مراجعه کنید.

ه آقای کامران جوادی، باختران:

ــ فیلم "ساعات ناامیدی" ساخته "ویلیام وایلر" است و درپاره‌ای از دقایق واجد مشخصات بارز آثار با ارزش این فیلمساز است (مثلا" استفاده از عمق صحنه).

ــ فیلم‌های راجر مور بنقش جیمزباند عبارتند از: بکش تا زنده‌بمانی (۱۹۷۳)، مردی با طپانچه طلایی (۱۹۷۴) جاسوسه‌ای که دوستم داشت (۱۹۷۷) مون‌ریکر (۱۹۷۹) فقط بخاطر چشمان تو (۱۹۸۱) و اختاپوس (۱۹۸۳).

ه آقای قاسم امری، قائمشهر

نظر محبت‌آمیز و دقیق شما نسبت به مجله، برای ما گرامی است. ایرادهایتان را مثل شما، مرحله بمرحله جواب می‌دهیم. باتوجه به این مسئله که خود شما در نامه‌هاتان به‌تعدادی از مشکلات و کمبودها اشاره‌کرده‌اید وتا اندازه‌ای خودنیز پاسخگوی برخی از سئوال‌هایتان بوده‌اید.

ــ هیچ مجله‌ای درهیچ زمان نمی‌تواند ادعا کند که شکل و محتوای نهایی را یافته ودیگر محتاج شکل عوض کردن نیست. هرشماره، با کمبودهای کارمان بیشتر آشنا می‌شویم، اینستکه همواره، امکان تغییر در محتوا وفرم وجود دارد، که این راهی است پایان‌ناپذیر بطرف هرچه بهترشدن.

ــ ما بعنوان تنها مجله سینمایی این وظیفه را داشتیم که مفصلا" به‌رویداد جشنـــواره فیلم فجر بپردازیم که اینکار را هم کردیم. مطلب تکراری‌از قبیل فهرست نام برندگان، هرچند درنشریات دیگر نیز چاپ شده باشد، اما معتقدیم که در مجلهٔ فیلم نیز به‌عنوان یک نشریه سینمایی باید ثبت شود.

ــ گفتگوها نیز علاقمندان خاص خود را دارد ولی پاره‌ای از نظرهای شما را در این‌باب قبول داریم، از جمله زیادبودن تعداد آنها را. با دوبلرها و دست اندرکاران سایر حرفه‌های سینما نیز گفتگو خواهیم‌داشت.

ــ نظرهای ما را درباره فیلم‌های سینمایی که در سال ۶۲ در سیمای جمهوری اسلامی ایران‌بنمایش درآمد، درهمان گزارش‌ها آمده است و کمبودها را نیز قبول داریم

ــ در چاپ عکس، سعی بر انتخاب بهترین‌هاست و لزومی نمی‌بینیم تا نظرخواهی از خوانندگان را بصورت یک صفحه مستقل مطرح کنیم، زیرا نامه‌های خوانندگان بهترین راهنمای ما دراین زمینه است.

اما پرسشهای کوتاه دیگران:

ــ در مورد سئوال اول، به گزارش "آشفته بازار ورود و نمایش فیلمهای خارجی" در شماره دهم مجله رجوع فرمائید.

ــ دستمزد دوبلورها قاعده‌معینی ندارد و بسته به عوامل گوناگونی در نوسان است. اما دوبله منحصر به‌چند کشور درجهان است زیرا در بسیاری از کشورها، فیلمهای خارجی را با زیرنویس زبان خودشان نشان می‌دهند. برای دوبلورشدن باید صدای خوب و استعداد هنری داشت.

ــ دستگاههای سوپر ۸ "به‌صورت تعاونی" به‌فروش نمی‌رسد و از فرستادن عکس نیز معذوریم.

ــ اطلاعات راجع به فیلم "کاپو": این فیلم محصول سال ۱۹۶۰ کشور ایتالیا و دومین فیلم "جیلو پونته کوروو" است. بازیگران آن عبارتند از: سوزان استراسبورگ، لوران ترزیف، و امانوئل ریوا. فیلم درباره یک بازداشتگاه مخصوص زنان درآلمان نازی است، و وضعیت بعضی از زنان اسیر که خود را بعنوان نگهبان (کاپو) دراختیـــار آلمان‌ها قرار می‌دهندو با آنها همکاری می‌کنند، نشان میدهد.

ــ در مورد چگونگی اشتراک مجله‌های خارجی، در شماره‌های قبل توضیح داده‌ایم. موفق باشید

ه آقای کامران یزدانی، خرم‌آباد

ــ تنها راهنمایی ما بشما، توصیه‌مطالعه و وسعت‌دادن به‌اطلاعات سینمایی‌تان است. برای ورود به کار سینما هم‌چندان عجله‌ای نداشته باشید.

ه محمدرضا سجادی، اصفهان

ــ بنیاد "بهدا"، یک موسسه پخش فیلم است که درزمینه تهیه فیلم‌های ایرانی نیز فعالیت‌هایی داشته است.

ــ فیلم "مارکوپولو" ۱۹۶۲ را "هوگوفره‌گونز" باتفاق "پیرو پیه‌روتی" تهیه‌و کارگردانی کرده‌اند.

ه آقای حجت‌الله ذاکری، بابل

ــ انتخاب کادر فیلم به‌نظر سازندگان آن، اقتضای سوژه و میزان بودجه فیلم، بستگی دارد.

ــ مصطفی العقاد، متولد سوریه، در دانشگاه‌آمریکایی U.C.L.A. درس سینما خوانده. نخستین فیلم بلندش "محمد، پیامبر خدا" (۱۹۷۴) و فیلم بعدی او "عمر مختار ــ شیرصحرا" (۱۹۸۰) است.

مشخصات فیلم "محمد پیامبر خدا" فیلمبردار: جک هیلـــدیارده موسیقی متن: موریس‌ژاره بازیگران اصلی: آنتونی‌کوئین، ایرنه‌پاپاس، مایکل آنسارا.

ــ درباره تکنیک‌های سینمائی مطلب خواهیم داشت.

ه آقای شهرام امیدی، خرم‌آباد

– یک نقد خوب، باید حرف‌فیلم، دیدگاه وتلقی کارگردان نسبت بدان و نحوه بیان این تلقی را مطرح کند، علاوه براین جهت‌گیری ونظرگاه شخصی نویسنده نیز دربیان این سه‌مقوله نباید فراموش شود.

– در ایران، در مرکز خدمات صنایع فیلم ایران و استودیو فیلمساز، کارکپی‌از فیلم‌های سوپر ۸ انجام می‌شود.

ه آقای بهزاد بابک دوست، رشت

– خوشحالیم از اینکه گفتگوها مورد توجه‌تان قرار گرفته است.

– نویسندگان قدیمی سینمائی یا در ایران‌نیستند و یا علاقه‌ای به‌نوشتن دراین زمینه ندارند.

– با سینماگران قدیمی باید انگیزه‌ای برای گفتگو وجود داشته باشد، مثلاً" عرضه‌کاری از طرف آن‌ها.

ه آقای ی ـ اکبری

– گفتگو با بازیگران، نظر شما را برآورده خواهد کرد.

– در مورد چگونگی نمایش اعدام با چوبه‌دار، قبلاً" توضیح داده‌ایم.

ه آقای ع.خ.

سئوالهای شما، بسیار وسیع و تقریباً" غیرقابل پاسخ است. مثلاً" هیچ کارشناس و محققی تاکنون تعداد فیلم‌های ساخته شده را از ابتدای هنر سینما تاکنون برآورد نکرده است‌و باقی سئوالهایتان نیز برهمین منوال پاسخ دقیقی ندارند.

ه آقای محمد حسین محبی، اراک:

– از کتاب‌های موردنظر شما، دوکتاب "اصول‌تدوین فیلم" و "راهنمای فیلمسازی" منتشر شده‌است.

– قبلاً" هم گفته‌ایم که فعلاً" امکان چاپ دوهفته یکبار مجله وجود ندارد.

– مراکزی برای آموزش فیلمسازی درتهران هست که می‌توانید با آنها مکاتبه و یا مراجعه کنید.

ه آقای مصطفی فعله‌گری، باختران

– برای اطلاع از شرایط پذیرش باید شخصاً" با موسسه‌های آموزش خصوصی تماس بگیرید.

– کارنامه فیلمسازان ایرانی در زمان‌های مناسب بررسی خواهد شد.

– در زمینه ارتباط با فیلمسازان نمی‌توانیم کمکی بشما کنیم.

– بـرای خرید امکانات فیلمسازی، به‌مراکز فروش این وسایل مراجعه کنید.

ه آقای غلامرضا سوری ـ تهران

– محل فیلمبرداری سریال "سربداران" کاشان و محلی درجاده قدیم کرج بوده و در مورد هزینه آن به گفتگو با "محمد علی نجفی" توجه بفرمائید.

– بازیگر نقش "طوغای"، "فیروز بهجت محمدی" است.

– دستمزد بازیگران، به‌شهرت آنان و طول زمانی تهیه فیلم بستگی دارد.

– تئاترهای لاله‌زار درحال حاضر تعطیل هستند.

– فیلم "میرزا کوچک‌خان" برای نمایش درجشنواره آماده نشد.

ه آقای‌علی اصغر طهان، مشهد

– بازیگران موردنظر شما، اجازه فعالیت ندارند، برای اطلاعات بیشتر می‌توانید به مطلب "سال شمار سینمای پس‌از انقلاب" مراجعه فرمایید.

– فیلم "تپه ۳۰۴" آماده نمایش شد ولی به‌دلیل محتوایش اجازه نمایش نگرفت.

– سریال "سربداران" بعد از انقلاب ساخته‌شده و هنوز به کشوری فروخته نشده است.

– باید شخصاً" فیلمتان را به سیمای جمهوری اسلامی ایران ببرید.

ه آقای محمدرضا خازنی، تهران

– کتاب‌هایی مثل "راهنمای فیلمسازی" و "تاریخ سینما" می‌توانند بشما درباره اشکال‌هایتان کمک‌کنند.

– وسایل "گریم" جزو اجناس وارداتی هستند و در ایران جایی برای تهیه آن‌ها نمی‌شناسیم، زیرا تلویزیون واستودیوها و گریمورها فقط برای استفاده‌ی خودشان در اختیار دارند و آنها را نمی‌فروشند.

ه آقای اکبر ختیال، مراغه

– یک‌عکس، مشخصات کامل و خلاصه داستانی از فیلم‌تان برای ما بفرستید.

ه آقای علی شیرازی، شهرری

– درباره پرفروش‌ترین فیلم خارجی در ایران رقم دقیقی دردست نداریم.

– برفیلم‌های ایرانی نیز نقد داشته‌ایم و داریم.

– کار نقد یک فیلم، ارائه راه‌حل‌های سازنده بطور مستقیم نیست

– مراکز متعدد دولتی و خصوصی در زمینه آموزش فیلمسازی وجود دارند.

– تاریخ نمایش فیلم‌ها بستگی به نظـر کمیسیون اکران‌وزارت ارشاد دارد.

– مراحل مختلف فیلمسازی را درکتاب‌های متعددی که وجود دارند، می‌توانید جستجو کنید.

جواب پرسش‌های دیگرتان‌را در جواب‌های دیگر خوانندگان می‌توانید بیابید.

ه آقای بهروز غلام‌زاده، مشهد

– هر زمان که فیلم‌تان حاضر شد، می‌توانید برای جشنواره‌ها بفرستید.

– در مورد گرانی فیلم خام، از دست ما کاری برنمی‌آید.

– فیلم‌تان‌را به سیمای جمهوری اسلامی ایران نیز می‌توانیدارائه کنید.

آقای منوچهر چراغی، تهران

– ماهنامه فیلم، به این جهت نگاه خود را بیشتر متوجه سینمای بعد از انقلاب کرده است، که پرونده سینمای قبل از انقلاب را بسته می‌پندارد، مگر این‌که موردی برای بازنگری پیش بیاید و یا مثلاً" بخواهیم مروری تاریخی انجام دهیم. بااین‌حال، اگر اثری از کارگردانان قدیمی و با ارزش سینمای ایران بنمایش درآید درمورد آن مطلب خواهیم داشت.

– علت ممنوعیت نمایش فیلم‌های خط قرمز و مرگ یزدگرد، مغایرت آنها با معیارها و ضوابط وزارت ارشاد اسلامی است.

– پخش برنامه سینمایی "فانوس پندار" ادامه نیافت، زیرا طرح آن به‌تصویب مسئولان تلویزیون نرسید.

– محتوای مناسب با سیاست فرهنگی کشورمان، از ملاک‌های اصلی انتخاب است.

– حدود سال ۱۳۱۴ یک مجله سینمائی ضمیمه روزنامه ایران، در سال ۱۳۱۷ مجله "نمایش" و در سال ۱۳۲۲ مجله "هالیوود" اولین مجله‌های سینمایی بودند.

– مجلات و کتابهای مختلف سینمایی، راهنمای ما در جهت انتخاب و تهیه مطالب خارجی مجله‌هستند.

– به فیلم‌های چند قسمتی که هرقسمت داستانی مستقل دارند، اصطـلاحا "اپیزودیک" گفته‌می‌شود.

ه آقای احمد فلاح‌پور، بابل

– برای جواب چند سئوال‌تان به شماره‌های قبل مجله رجوع فرمائید.

– کوچکی و بزرگی تصاویر فیلم‌ها روی پرده بستگی به‌انتخاب اندازه کادر فیلم از طرف سازنـدگـان فیلم دارد.

– منظور شما را در مورد محل ساخته‌شدن فیلم‌های ایرانی نفهمیدیم، وطول زمان ساخت یک فیلم نیز بستگی به‌سرعت کارهای مختلف آن‌دارد.

ه آقای داود ساختمانی، اهواز

مشخصات فیلمهایی را که می‌سازید، به صورت نام فیلم، خلاصه داستان و دست‌اندرکاران تهیه آن همراه با چند عکس برای ما بفرستید تا چاپ شود.

ه خانم نسترن مولوی، تهران

با بازیگران و دوبلورها، گفتگو خواهیم داشت.

ه آقای محسن شمس، تهران

۱ ـ کارگردانی در ایران در دو زمینه عملی است. یا کارگردانی در بخش دولتی مورد نظر است مثل فیلمسازی در "سیمای جمهوری اسلامی ایران" و یا "وزارت ارشاد اسلامی" که در اینصورت برای استخدام به مدرک تحصیلی (در حد لیسانس) احتیاج است. البته با این دو ارگان با داشتن فیلمنامه تصویب‌شده، به صورت قراردادی نیز می‌توان کار کرد. ولی ضوابط کار در بخش خصوصی، بر اساس تجربه و سابقه کاری و روابط دوستانه تعیین می‌شود.

۲ ـ دستمزد فیلمبرداران بر حسب اعتبار کاری‌شان، تعیین می‌شود.

۳ ـ کارگردان فیلم "ال‌سید"، "آنتونی مان" است.

ه آقای عبدالله صالحی طالقانی، تهران

هیچیک از پنج کتاب سینمای ایران، هنوز منتشر نشده است. به بقیه پرسش‌های شما بارها پاسخ گفته‌ایم.

نامه‌هایتان رسید

ه تهران: بابائیان، فریبا فراهانی، کامبیز خاکسار، فرزین بارجانی، علی جعفری، حسین ظهوری، مرتضی جواهری، فیروزه نیکخو، حمیدرضا شاه‌آبادی، ژینوس پرتوی، خسروایمانی، نبی اسداللهی، حسین قدیمی، کاوه موظفی، علی انصاری، محمدعلی کلمه، منافی، علی‌اکبر ماشین‌کار، علیرضا شکری، محمد ابراهیم عبدالله‌پور، رامین‌علی‌اکبری، مهدی وردستیانی‌آذر، هاله حمیدی، علیرضا اسماعیلی، محمدرضا اسدزاده، میرعسگر کاظمی، علی دیباج، قدرت‌اسدی پیمان، محمد جواد کاس‌نژاد، خسرو کارمزد، حسن ارقامی، مهدی صاحب، خالد انصاری، حسن اسدی، مهرناز احمدی، بیژن‌رزم‌آرا **ه اصفهان:** سیدعباس سجادیان، عباس یثربی، سوزان‌خلیلی‌ثابت، علی‌اصغرکیانی، سیدمحمد صادق خسروان، محمدامیری، غلام‌صدر قاری، علی‌اکبر خاکپور، علیرضا مقاره‌عابد، مهرداد حقیقی، جواد درامانی، موسی ضیایی، رضاجعفری، جهانگیر کیوانفرد، مهدی ابراهیمی، عبدالرحمن جعفری‌پور، آمنه ملاباشی **ه تبریز:** علی‌شایسته‌فر، سیاوش برنوش، میرکمال میر نصیری، سپیده‌ف، امیرخوبی، یعقوب مجلل والا، پ‌اح، مجید بابائی فروغ **ه اهواز:** غلامعباس فاضلی، شیدا بنی‌احمد، حمیدمظفری، زری نوشادروان، مسعود راکی‌پور، حسین صادقی‌نیا **ه همدان:** صادق قطبیان **ه زابل:** جسینعلی کاظم‌پور، حسن سلمانی‌نژاد، عزیزالله ارباب **ه رودسر:** فرهاد ربیعی، سیروس ابوالحسن‌پور **ه خوزستان:** حمید فرخ‌نژاد، فروغ فرخ‌نژاد **ه گرگان:** سیداحمد مظلومی **ه کرج:** حسین حجازی، مرتضی اسدی **ه ملایر:** پرویز پژوهنده **ه کرمان:** حسین تهرانی، حسین حمید عسگری، محمد شیر علی، وحید طلوعی **ه برازجان:** عبدالحسین ساوات، مهرداد پاپری **ه قزوین:** ابوالفضل فرهمندمهر، داود اسماعیل‌زاده صابونی، علی‌اکبر کاشی‌ها **ه سبزوار:** محمدرضا عربی **ه شیراز:** سیدمحسن مظلوم، کاظمی، محمدرضا قدرتی، محمد جواد امیرآبادی **ه باختران:** مسعود عاشوری، علی‌کرم قاسمی **ه قائم‌شهر،** بهزاد علایی، سیدعباس مشهدی **ه میانه:** زین‌العابدین مشایخی، مهری س **ه بندرانزلی:** حیدرپور اسحق **ه بندرعباس:** مرتضی شریفی، علی‌نصر اصفهانی **ه سنندج:** فریدون ملک محمدی **ه خرم‌آباد:** فرشید رستگار **ه رشت:** مسعود گیلک، ضیایی، بیژن محمدی **ه شهرری:** علیرضا خاکپور، احمد امیری، علی شیرازی **ه باسمنج:** علی‌رضا تبار **ه نوشهر:** سیدعلی‌موسوی **ه لنگرود:** کریم‌آذر ارجمند، ایرج‌بخشی، میترا موسوی **ه قم:** مسعود اعرابی **ه ارومیه:** کورش محمدی، کریم کردستانی **ه زاهدان:** سیدجواد موسوی **ه قوچان:** یعقوب‌سبزبخش **ه چهار محال بختیاری:** علی‌رضا شاقلیان **ه رامسر:** بهمن ترابی، موسی مقدم **ه شهرکرد:** افراسیاب حیدریان **ه ماه‌شهر:** منوچهرشیروانی **ه مراغه:** علی فتح معماری **ه مشهد:** سیدباقر مجتهد سیستانی، ح‌باقری، ابراهیم آخوندزاده، صالح‌فیض‌پور، حسین‌حسینی، رضافاضلی‌زاد، مهرداد نژادی **ه نیشابور:** مهران بهروزی، علی‌اکبر عبدالله آبادی **ه مرند:** محمود یوسفی **ه کالیکش:** علی‌اکبر یحیایی **ه اردبیل:** منصور ذوالفقار زاده، رضاخدایی، محمد تقی اجرایی **ه دامغان:** سیدکمال‌الدین تقوی **ه گچساران:** علی‌کبیری وجواد ایرج، امیرانصاری، حیدرمحمد جواد، غالب اسد، خالد لطیف، ماجد عبود، علاءحسین، بشیر محمد.

ه آقای بهرام بیضایی

نامه‌ٔ شما مبنی‌بر عدم‌همکاری‌تان در نوشتن فیلمنامه‌ٔ سریال سربداران و این‌که هیچ قراردادی در این زمینه با تلویزیون نبسته‌اید، رسید. اما تصدیق می‌کنید که این نامه، قاعدتاً باید برای نشریه "کیهان‌فرهنگی" که مصاحبه‌ٔ آقای محمدعلی نجفی در آن چاپ شده بود، فرستاده و درآنجا چاپ شود.

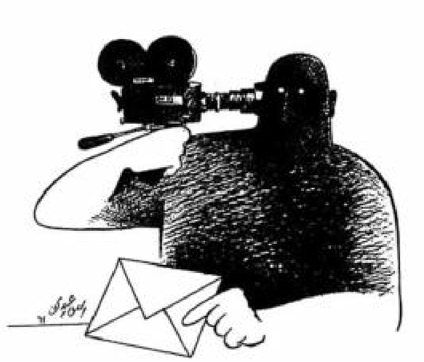
ه آقای محمدمهدی کاظم‌بیکی، شاهرود

۱ ـ کتاب هزار فیلم سینمای ایران، هنوز منتشر نشده است.

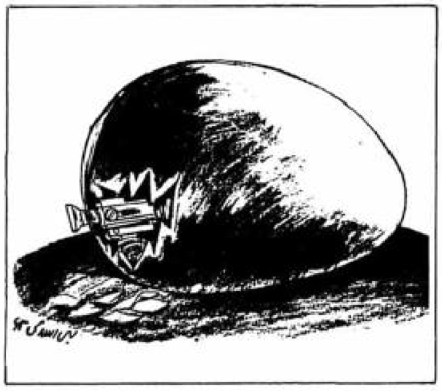
۲ ـ کارگردان فیلم "قرار بزرگ"، محمدعلی فردین است.

۳ ـ در مورد سئوال دیگرتان، و سئوالهای دیگری از این دست، به سری مطالب "سال‌شمار سینمای پس از انقلاب" مراجعه کنید.

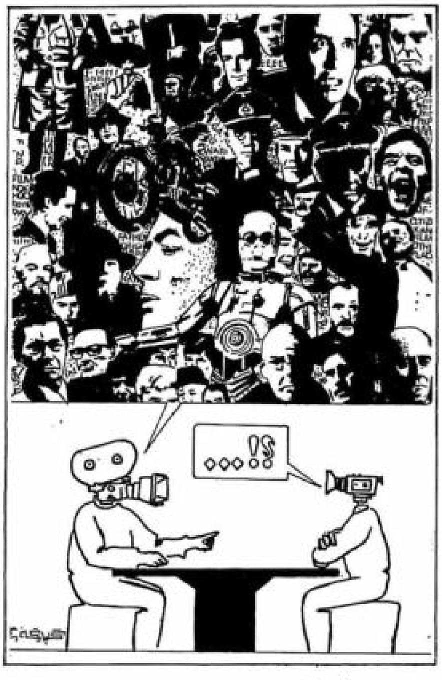
طرحهای سینمایی



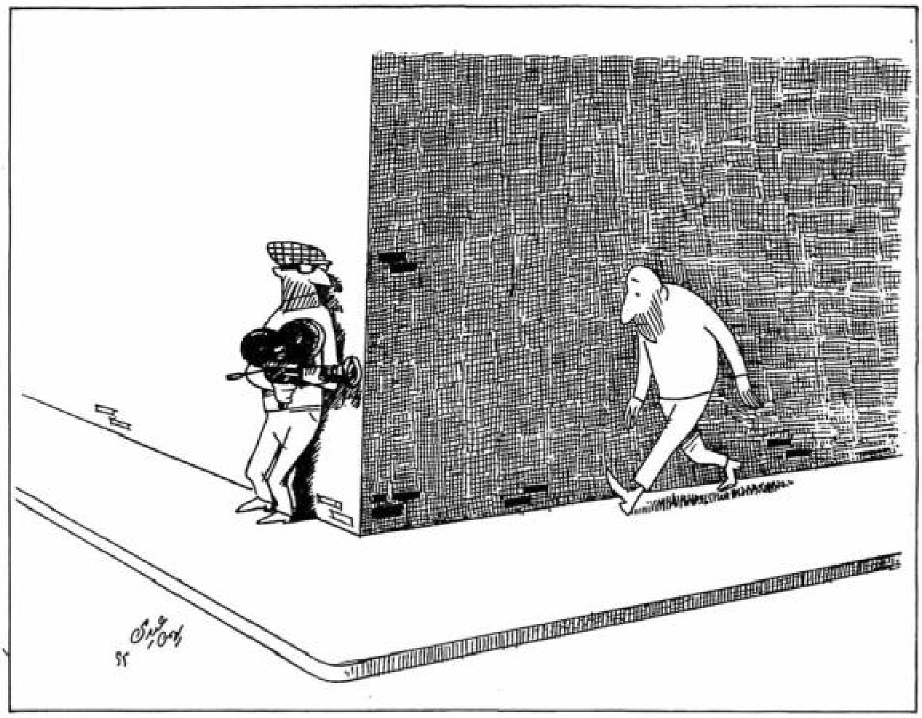
وصیت‌نامهٔ جنایی‌ساز



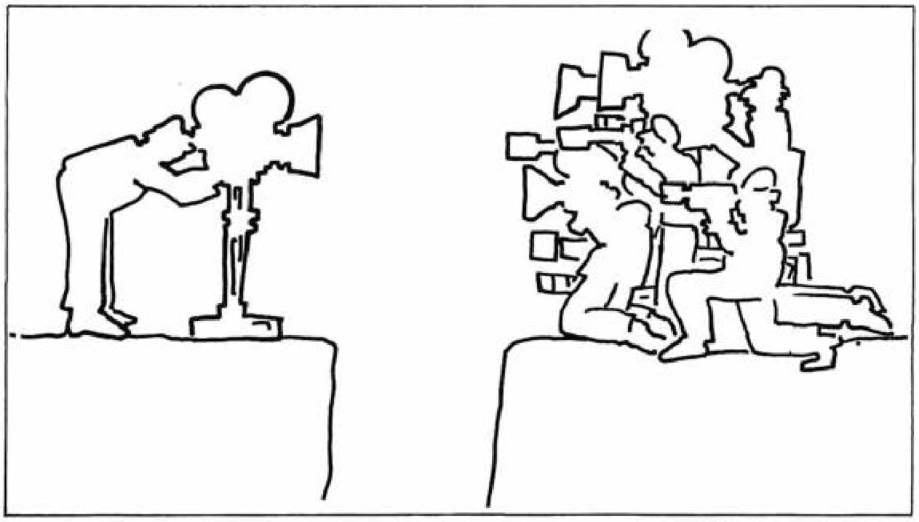
تولد یک آماتور



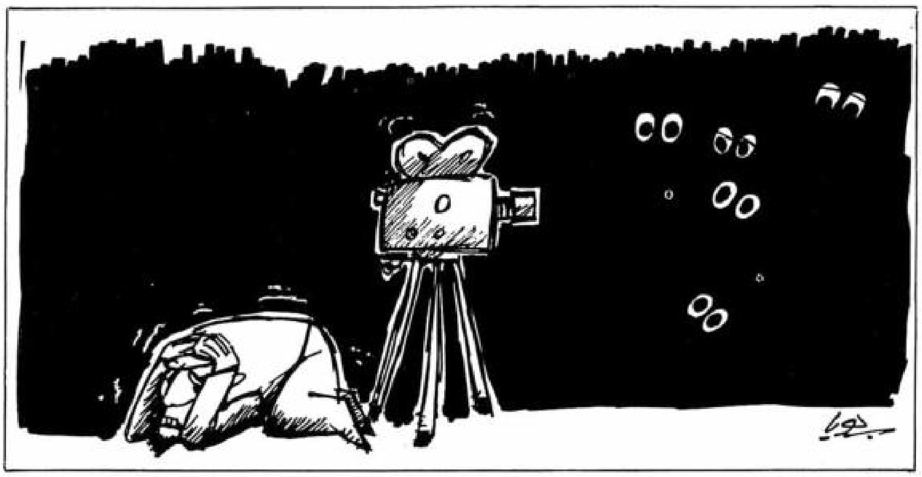
در محضر استاد



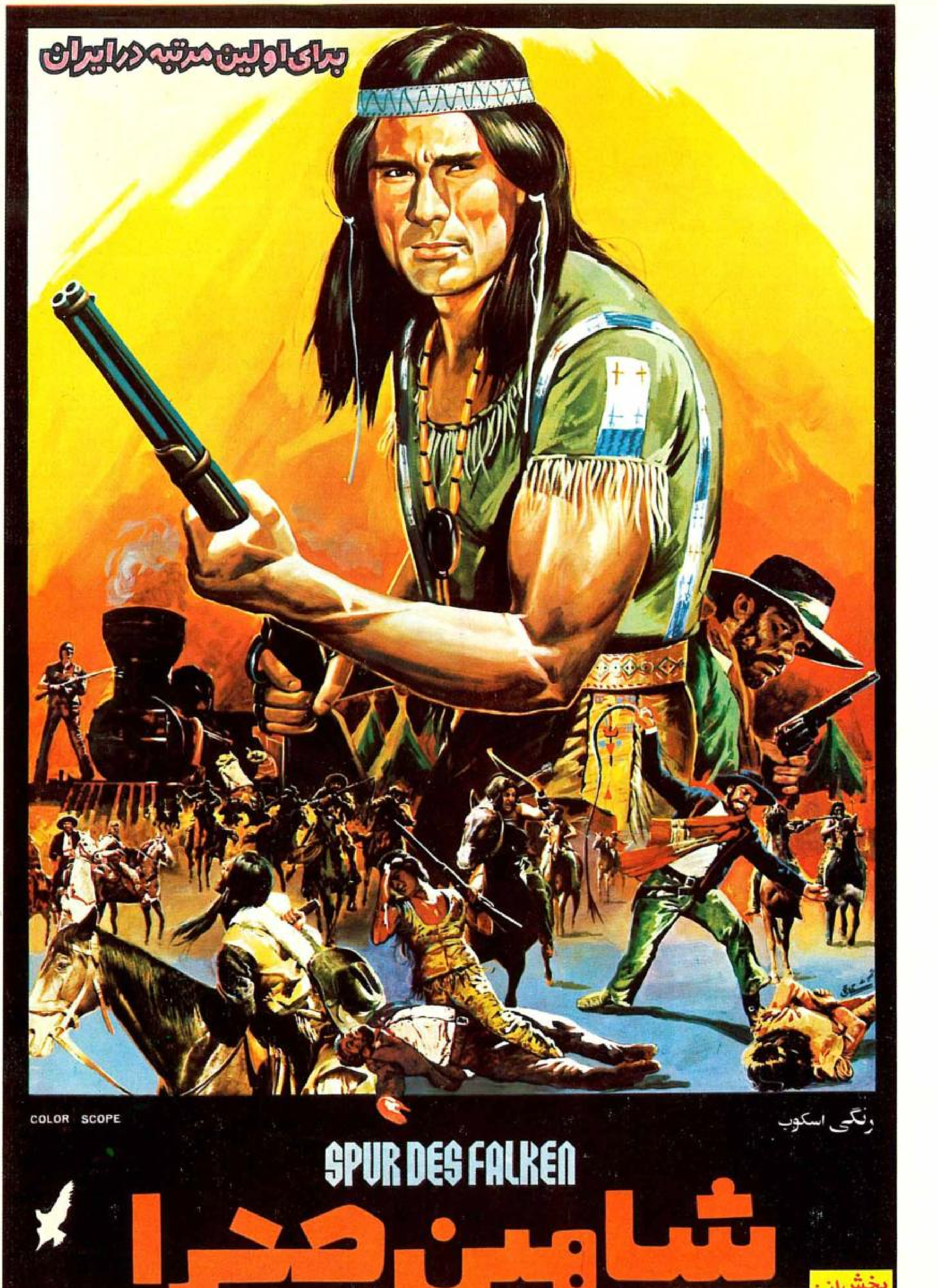
سرگذر هالیوود



وقتی که دوربین‌ها بیکار می‌شوند



سینمای دلهره



برای اولین مرتبه در ایران
COLOR SCOPE
رنگی اسکوپ
SPUR DES FALKEN
شاهین صحرا
پخش از:
شیراز فیلم تلفن ۶۷۷۹۵۲


امیر توسّل
تقدیم میکند
فیلمی از:
سیروس الوند
فرامرز قریبیان
اکبر زنجانپور
حمید طاعتی
و زکریا هاشمی
همراه با
نعمت گرجی
و با معرفی
جهانگیر الماسی
مدیر فیلمبرداری
رضا بانکی
رنگی و اید اسکرین
ریشه در خون
موسیقی متن بابک بیات
تدوین رضا میرلوحی
اسیستان کارگردان حسین فرح بخش
پخش از: خانه فیلم ایران
در بزرگترین سینماهای تهران